教育部人文社会科学重点研究基地
首都师范大学中国诗歌研究中心 主办




樂府學

第八辑

吴相洲 主编

學苑出版社

责任编辑：刘　丰
封面题字：李昌集
封面设计：视邦设计




ISBN 978-7-5077-4245-9
9 787507 742459 >

定价：75.00元

本书得到“北京市属市管高校人才强教计划·拔尖创新人才”项目经费和211工程建设经费支持

乐府学

第八辑

教育部人文社会科学重点研究基地
首都师范大学中国诗歌研究中心 主办

吴相洲 主编

學苑出版社

图书在版编目（CIP）数据

乐府学．第8辑／吴相洲主编．—北京：学苑出版社，2013.4
ISBN 978-7-5077-4245-9

Ⅰ．①乐… Ⅱ．①吴… Ⅲ．①乐府诗－诗歌研究－中国－古代
Ⅳ．①I207.226

中国版本图书馆CIP数据核字（2013）第051829号

出 版 人：孟 白
责任编辑：刘 丰
出版发行：学苑出版社
社　　址：北京市丰台区南方庄2号院1号楼
邮政编码：100079
网　　址：www.book001. com
电子邮箱：xueyuan@public.bta.net.cn
销售电话：010-67675512、67678944、67601101（邮购）
印 刷 厂：高碑店市鑫宏源印刷包装有限公司
开本尺寸：720×1020　1/16开本
印　　张：24.75
字　　数：400千字
版　　次：2013年4月第1版
印　　次：2013年4月第1次印刷
定　　价：75.00元

编 委 会

目　录

中华雅乐音律乐调及其作曲方法研究（下）

◇李健正

（陕西，陕西省艺术研究所，710061）

五、中华雅乐的作曲方法

《虞书》曰："诗言志，歌咏言，声依永，律和声。"虽然仅仅12个字，却概括了一整套音乐创作的基本方法。"诗言志"，非志之言不能成为诗。"歌咏言"，诗的语言加上节奏才可称为歌。《乐记》曰："歌之为言也，长言之也。"这种说法不够全面。笔者以为，"歌咏言"就是给语言加上节奏，这时还不合音律，只是有着各种不同节奏的朗诵，或是不合音律的吟唱。古人也将其称为"歌"。2008年，王立增博士曾向笔者提过一个问题，即关于"歌"的定义应怎样确定。笔者当时根据音乐中"歌曲"的概念，告诉他："凡是与音律配合来表演的诗词，都叫作歌。"但经过这两年的研究，笔者发现古代圣人所说的"歌"，不仅如此。"歌咏言"排列在"声依永"之前，即是说，朗诵或吟唱的诗词在与五声配合之前，就已经叫作"歌"了。所以，笔者认为，古人所说的"歌"，就是用带有节奏的、高低不同但又未用音律编排的音响去表演的诗。譬如"诗歌朗诵"、"吟诗"等就是古人所谓的"歌"。这些都属于音乐范畴。

节奏是构成音乐旋律的两大要素之一。另一个要素就是音律（高低不同的乐音）——"声"。"声依永"，这是语言出现音乐旋律的关键。"声"就是"宫商角徵羽"五声，只要把它们依据"永"（朗诵）的节奏填进去，就成为具有音乐旋律的歌了。

"律和声"就是用十二音律把已经做好的"歌"的音乐旋律，用"旋宫转调"的方法，再进行发展。因为上古的歌都很短，不是13个字就是16个字，每字一声，能有多长？用"旋宫转调"的方法就可以把它演奏、演唱上几十遍、上百遍，这样就可以供祭祀应用了。所以说

"律和声"（旋宫转调）也是当时音乐创作的主要方法之一。

雅乐是"先王之乐"，也是最古老的俗乐。周代之前在宫廷和民间流行，周代把它用作祭祀音乐，才叫作雅乐。这种音乐最大的特点就是继承了尧舜时代"人作词、天作曲"的创作方法。既显示了它的古老原始，又显示了它的高度发达。这种音乐现在留下的乐谱是用两种记谱法联合记的谱，一种是"黄大太夹姑仲蕤林夷南无应"十二律吕；另一种是"宫商角徵羽"五声。"宫商角徵羽"五声是当时的唱名谱。在雅乐记谱中，五声谱往往可以省略。如下图所示《鹿鸣》、《关雎》等原谱：

雅乐乐谱示例

上古的先哲，为了让当时的民众掌握作曲方法，就把音律产生和排列的各种方法告诉了大家：譬如"152637 #4—"这是五度相生排列的方法；"12356—"这是从低到高的五声音阶排列；"65321—"这是从高到低的五声音阶排列……还有许许多多的排列方式，都是根据"八卦"与"河图"来设定的。当然，那时用的都是"宫商角徵羽"。有了这些不同排列的声调，大家就可以去和词相配了。当时对词的格式也是有要求的。据史书记载，有要求十三字的，也有要求十六字的，等等。为什么呢？因为当时的歌是一字配一音，如果是16个字，用五声连唱三遍，三五一十五，剩下一个字，刚好用开始的那个音来做结尾，这就阐明了调性。譬如下例：

尧谣一首

（康衢之民所作，称颂尧之德也）

1＝E　3/4　　　　　　　　　　朱载堉传谱　　李健正解译

羽徵角 商　　宫羽徵 角　　商宫羽 徵　　角商宫 羽

6 5 3 | 2— — | 1 6 5 | 3— — | 2 1 6 | 5— — | 3 2 1 | 6— — ‖

立我丞 民，　莫羽尔 极。　不识不 知，　顺帝之 则。①

因为“起音毕曲”都是“羽”音，所以它就是“羽调”。

还有一首舜帝留下来的《南风歌》（见前例），也是用从高到低的五声，它是十三字，两段，也就是26个字。五五二十五，剩下一个字，也刚好用开始的那个音来做结尾，这也就阐明了调性。这首南风歌是朱载堉记录在《乐律全书》第十《律吕经义内篇·卷之六》第1至200页的，用200页的篇幅来记录一首歌，可谓极细致。其中有记述、有评论，但主要还是歌本身。包括主旋律谱、古琴伴奏谱、钟、磬伴奏谱，内60调转调谱、外60调转调谱……连十二张古琴如何定弦都讲得清清楚楚。因篇幅有限，在这里我们不可能全部翻译介绍给大家。因此仅就几个关键问题，发表笔者一点看法。

1．天作曲

前文笔者已提及，中华雅乐最大的特点就是“人作词、天作曲”。“人作词”，大家都可以理解，现在我们见到的古代歌词，譬如《诗经》、《楚辞》等，没有一篇不是人作的。这些作者也都是遵循先哲“诗言志，歌咏言”的教导进行了创作。因为那时大家都已经学会了用语言来表达思想情感。“天作曲”，大家就不一定能理解了。天，就是自然。音律的产生、乐音高低的排列，这些都是自然天成的，是经过先哲辛苦研究才被发现的。一般民众可以掌握语言，但不一定能掌握音律。在简单的体力劳动中，人们可以获得各种节奏、音响，但无法获得音律。为了让民众学会“作乐”，古代的圣人就把音律研究的成果简明扼要地告诉给大家，并提出“声依永”、“律和声”作为对作曲的要求。

上古的音律研究成果有两种：一是十二律吕，二是五声。五声比十二律更简单也更重要一些。我国古代稍有一点文化知识的人，谁不知道“宫商角徵羽”？把十二律吕和五声用若干不同的方式排列一下，

---

①《文渊阁四库全书》第215册，第506页，台北，台湾商务印书馆，1983。

拿去和歌词配合，就是最简捷的作曲方法。前文的谱例《尧谣一首》和虞舜《南风歌》都是我国最早的歌曲，这是笔者经音乐分析后认定的。它们的曲谱就是一句“羽徵角商宫”，从头用到尾，但它却变化无穷。为了让大家看到它的变化，笔者选另一首较长一些的歌：《关雎》。《关雎》收在《诗经》中的《周南》里，按周朝的规定，它是民间的歌曲，（角为民）应该用角调。它比前两首歌晚了1000多年，既有了人为的规定，就说明它已经有了“人作曲”的因素，所以我们就不再用它本来的传谱，而用“羽徵角商宫”这个天然的下行音列来配合它的歌词。

（1）《关雎》

据传说，古代黄河西岸的“夏阳瀵”，有一片景色宜人的湿地，有天然的瀵泉，美丽的绿洲。有一位窈窕的姑娘住在这里，她每天来河边淘米、洗衣……有一位年轻的书生，对她产生了爱慕之心，经常来河边对她歌唱，所唱之歌即是《关雎》：

关　雎

1＝C　　　　　　　　　　　　古曲　　古诗

3/4　2/4　　　　　　　　　　李健正　　译配

6 5 3 | 2 — | 1 6 5 | 3 — | 2 1 6 | 5 — | 3 2 1 | 6 — |

关关雎 鸠，　在河之 洲，　窈窕淑 女，　君子好 逑。

5 3 2 | 1 — | 6 5 3 | 2 — | 1 6 5 | 3 — | 2 1 6 | 5 — |

参差荇 菜，　左右流 之，　窈窕淑 女，　寤寐求 之。

3 2 1 | 6 — | 5 3 2 | 1 — | 6 5 3 | 2 — | 1 6 5 | 3 — |

求之不 得，　寤寐思 服，　悠哉悠 哉，　辗转反 侧。

2 1 6 | 5 — | 3 2 1 | 6 — | 5 3 2 | 1 — | 6 5 3 | 2 — |

参差荇 菜，　左右采 之，　窈窕淑 女，　琴瑟友 之。

1 6 5 | 3 — | 2 1 6 | 5 — | 3 2 1 | 6 — | 5 3 2 | 1— ||

参差荇 菜，　左右芼 之，　窈窕淑 女，　钟鼓乐 之。

时间久了，姑娘也对小伙子产生了感情。他们在河边双双起舞：

1=C 3/4

(5 3 2 1 | 65 3 2 | 1 65 3 | 21 6 5 | 3 2 1 6 | 53 2 1 |)

并一起唱道：

6. 5 3 | 2 — — | 1. 6 5 | 3 — — | 2. 1 6 | 5 — — | 3. 2 1 | 6 — — |

关关雎 鸠，在河之 洲，窈窕淑 女，君子好 逑。

(5 3 2 1 | 06 53 2 | 1 65 3 | 02 16 5 | 3 21 6 | 53 2 1 |)

6. 5 3 | 2 — — | 1. 6 5 | 3 — — | 2. 1 6 | 5 — — | 3. 2 1 | 6 — — |

参差荇 菜，左右流 之，窈窕淑 女，寤寐求 之。

(5 3 2 1 | 65 3 2 | 1 65 3 | 21 6 5 | 3 2 1 6 | 53 2 1 |)

6. 5 3 | 2 — — | 1. 6 5 | 3 — — | 2. 1 6 | 5 — — | 3. 2 1 | 6 — — |

求之不 得，寤寐思 服，悠哉悠 哉，辗转反 侧。

(5 3 2 1 | 06 53 2 | 1 65 3 | 02 16 5 | 3 21 6 | 05 32 1 |)

6. 5 3 | 2 — — | 1. 6 5 | 3 — — | 2. 1 6 | 5 — — | 3. 2 1 | 6 — — |

参差荇 菜，左右采 之，窈窕淑 女，琴瑟友 之。

(5 3 2 1 | 65 3 2 | 1 65 3 | 21 6 5 | 3 2 1 6 | 53 2 1 |)

6. 5 3 | 2 — — | 1. 6 5 | 3 — — | 2. 1 6 | 5 — — | 3. 2 1 | 6 — — |

参差荇 菜，左右芼 之，窈窕淑 女，钟鼓乐 之。

(5 3 2 1 | 06 53 2 | 1 65 3 | 02 16 5 | 3 21 6 | 05 32 1 |)

有一天，一群小朋友在河边玩耍，看见大哥哥大姐姐又唱歌又跳舞，他们也十分高兴，便围着大哥哥大姐姐跳了起来、唱了起来：

6 5 3 2 | 1 6 5 3 | 2 1 6 5 | 3 2 1 6 |

关关雎鸠，在河之洲，窈窕淑女，君子好逑。

5 3 2 1 | 6 5 3 2 | 1 6 5 3 | 2 1 6 5 |

参差荇菜，左右流之，窈窕淑女，寤寐求之。

3 2 1 6 | 5 3 2 1 | 6 5 3 2 | 1 6 5 3 | 2 1 6 5 | 3 2 1 6 |

5 3 2 1 | 6 5 3 2 | 1 6 5 3 | 2 1 6 5 | 3 2 1 6 | 5 3 2 1 |

6 5 3 2 | 1 6 5 3 | 2 1 6 5 | 3 2 1 6 | 5 3 2 1 | 6 5 3 2 |

1 6 5 3 | 2 1 6 5 |　3 2 1 6 | 5 3 2 1 | 6 5 3 2 | i 6 5 3 |
2 i 6 5 | 3 2 i 6 |　5 3 2 i | 6 5 3 2 | 1 0 0 0 ‖

（2）声依永与永依声

这三遍《关雎》，展示了中国上古时期一幅音乐风情画面。而它的音乐素材仅仅是“羽徵角商宫”。它能够变换成各种各样的音乐旋律，全靠的是“声依永”。“永”的节奏能变多少，音乐旋律也就可以变换多少。乾隆和他的乐律学小组，不理解古圣贤“声依永”的含义，在《乐律全书·校正条例》中写道：

> 《南风歌》六十调，第一调“南风之薰兮”句作“羽徵角商宫”，第二调作“徵角商宫羽”，第三调作“角商宫羽徵”，第四调作“商宫羽徵角”，第五调作“宫羽徵角商”，不论歌字合与不合，祇用此五声，挨次旋转……为旋宫之法，如是岂足听乎？

上例《关雎》和《南风歌》用的是同一个曲谱，究竟好听还是不好听，大家一唱心中就会明白。至于“不论歌字合与不合只用此五声，挨次旋转”。我们要问：歌与字，什么叫合，什么叫不合？虞舜时候中国文化建设刚刚起步，语言中还没有平仄四声，圣人刚开始用音乐的基本要素来培养我们中华民族语言的音乐性。要歌与什么人规定的字音相合？又说：

> 且“南风之薰兮”句既用“羽徵角商宫”，以下“可以解吾民之愠兮”至末总用“羽徵角商宫”以次填注，不敢颠倒一字……谁能听之？①

试问，乾隆和他的乐律学小组唱没唱过这首《南风歌》？圣人给出一个简捷的规律，为的是便于大家作曲，不是不敢颠倒一字。况且颠倒就是变化，变化是无穷的，问题是创作者要的是哪一种变化？再进一步说，乾隆和他的乐律学小组，可能根本就不了解“声依永”的含义，把“声依永”当成了“永依声”。如果是“永依声”，确实是很难听的，如把《关雎》用“永

---

①《文渊阁四库全书》第213册，第23页，台北，台湾商务印书馆，1983。

依声”配之即为：

6 5 3 2 | 1— — | 6 5 3　2 | 1— — | 6 5　3 2 | 1— — | 6　5 3 2 | 1— — |
关关雎鸠，在　河之洲，窈 窕　淑女，君子 好　述。参差荇 菜，
……

这才真正是乾隆和他的乐律学小组所说的那个“谁能听之”、“永依声”的歌。

(3)《南风歌》的解释

朱载堉在《律吕精义》中解释《南风歌》说：

> 《南风歌》出于舜世，盖箫韶余响，而在三百篇已前，其来远矣。是故起调毕曲，皆先羽而后宫。与流俗黄钟起调毕曲者异焉。调之先羽而后宫者，譬犹易之先天卦也。调之先宫而后羽者，譬犹易之后天卦也。所以者何？宫为君，商为臣，角为民，徵为事、羽为物。始于宫终于羽者，五声相继先后之次序也。宫生徵，徵生商，商生羽，羽生角。始于宫穷于角者，五声相生先后之序次也。二说次序先后虽不同，揆诸河图则未有不同也。夫天一生水为羽，居北方其数六，故黄钟之羽其律长六寸。羽为物，物者世间万物也。若寅为开物，戌为闭物之类是也。开物成务而事兴焉。故次之以事。地二生火为徵，居南方，其数七，故黄钟之徵其律长七寸。徵为事，事者世间万事也，以饮食男女为切要。民之质矣，日用饮食男女居室，人之大伦，而民生焉，故次之以民。天三生木为角，居东方，其数八，故黄钟之角其律长八寸，角为民，民者世间万民也，饱食暖衣逸居，而无教则近与禽兽。圣人有忧之，使契为司徒，教以人伦，故次之以臣。地四生金为商，居西方，其数九，故黄钟之商其律长九寸。商为臣，臣为治民之官也。民若无官，则强凌弱，众暴寡，而世乱矣。官若无君，其弊亦然，故次之以君。天五生土为宫，居中央其数十，故黄钟之宫其律长十寸。宫为君，君者臣民事物之主也，于数最多，于律最长，于声最浊，于乐最尊。君位至尊宜先，而其次序在后何也？柳宗元《封建论》谓：“先有里胥而后有天子，理势然也。”洪范五行，以水火木金土为先后之次序。乐记五声，

以宫商角徵羽为尊卑之次序。虽若相反，实相同也。宫据中央，端拱南面。巡历四方，象天左旋，由中而南，故宫生徵。由南而西，故徵生商。由西而北，故商生羽。由北而东，故羽生角。五声左旋，至角而穷，取法于河图也。《乐记》曰："大乐必易。"又曰："大乐与天地同和。"言其音调出于天生自然，不由人力编排，而磊磊乎端如贯珠。譬犹太羹玄酒，无味之中真味在焉。故先儒论乐曰："古者圣王制礼法，修教化，三纲正，九畴叙，百姓大和。万物咸若，乃作乐宣八风之气，以平天下之情。故乐声淡而不伤，和而不淫，入其耳感其心，莫不淡且和焉。淡则欲心平，和则躁心释。优柔平中，德之盛也。天下化中，治之至也。是谓道配天地，古之极也。乐者本乎政也。政善民安，则天下之心和。故圣人作乐以宣其和。心达于天地，天地之气感而大和焉。天地合则万物顺。故神祇格，鸟兽驯。"迷者不知此理。指为连近之音，视为唐宋之陋，奚足以语大和之道也哉？斯谱质朴玄妙，真乃太古遗音。[①]

朱载堉对《南风歌》乐谱的解释合情合理。他说明了"天作曲"的音列排列"取法于河图"，那是无穷无尽的玄妙。而乾隆和他的乐律学小组不懂这些，只是带着批判朱载堉的成见，不顾历史，不讲科学，乱发了一通谬论，留下了千古笑柄。

2．理性作曲

理性作曲是中华雅乐的主要作曲方法，与周代之前的"天作曲"有所不同。"天作曲"的"音调出于天生自然，不由人力编排"，而理性作曲则全是由人力编排，编排的方法有许多讲究。譬如字与声的配合，乐调与社会地位的配合，乐调与政治的配合，等等。

（1）字与声的配合

有关字与声的配合见诸多种文献记载：

《仪礼经传通解》：唐开元乡饮酒礼，所奏乐有《鹿鸣》《四

---

① 朱载堉《乐律全书》之《律吕精义》内篇，第6卷，第171页，万历三十四年（1606年）刊本。

牡》《皇皇者华》《鱼丽》……十二篇之目，而其声亦莫得闻矣。此谱乃赵彦肃所传，云即开元遗声也。按彦肃所传十二篇，谱皆一字一声，诸谱中仅见此耳……①

宋史《乐志》载杨傑言：大乐七失，今歌者或咏一言而滥及数律，或章句已阕而乐音未终，所谓歌不永言也。请节其繁声，以一声歌一言。且诗言人志，咏以为歌，五声随歌是谓依永，律吕协奏是谓和声……②

乾隆五十一年十二月十七日，奉上谕："朕披阅朱载堉《乐律全书》……盖古乐皆主一字一音，如'关关雎鸠'，'文王在上'等诗咏歌时，自应一字一音，庶合'声依永''律和声'之义……"③

"钦定《律吕正义》，考订精审，皆主一字一音，实为古乐正声，永当遵守。""乐皆主一字一音……五声六律只于一句之数字内分抑扬高下，不得于一字一音之内参以曼声。后世古法渐湮，取悦听者之耳，多有一字而曼引数声，此乃世俗伶优所为，正古人所讥烦手之音，未足于言乐也。"④

以上引文，从唐到清都说明了雅乐字与声的配合，只是一字一音。笔者在这里要说明的是：这种情况仅仅限于雅乐。引文中的"古乐正声"、"古法"、"乐皆主一字一音"等，都说的是雅乐。有学者将其理解为所有的古代音乐都是一字一音，那就错了。中国古代的俗乐（包括戏曲在内）有许多都是一字多音，叫作"行腔"，现代歌曲依然有"行腔"。这是因为中国的语言经过发展变化，已经音乐化。现代语言中的"四声"，以及各地方言的不同音调，就是语言音乐化的显著特征。音乐创作时，把语言的音乐性运用到音乐旋律中，自然会出现一字多音的现象。

（2）乐调与社会地位及政治的配合

乐调可以和社会地位以及政治相配合，这样的情况在文献记载中也频繁出现。如：

---

①《文渊阁四库全书》第213册，第12页，台北，台湾商务印书馆，1983。

② 同上，第11页。

③ 同上，第1页。

④ 同上，第5页。

大雅者宫调曲也，宫为君，大雅朝廷之乐，乐中至贵至尊者也。故用宫音起调毕曲；小雅者徵调曲也，徵为事，小雅周爰咨诹，咨询谋度者皆事也，故用徵音起调毕曲；国风者角调曲也，角为民，民俗歌谣风行草偃属角木也，故用角调起音毕曲；周颂者羽调曲也，羽为物，周乐一变，致羽物及地祇，六变致象物及天神，神祇不可见，可见者物耳，故用羽音起调毕曲。人皆知风雅有正变，殊不知颂亦有正变，鲁颂者颂之变者也。诸侯之乐曰风，天子之乐曰雅曰颂。鲁于僖公庙中赞其先君功德，是亦变风之美者也，不曰风而曰颂，僭天子之乐非礼也……。[①]

这段引文讲的是以人的社会地位来规定乐调的适用范围。天子、诸侯、庶民的用调都不相同，这就是雅乐中的“礼”。诸侯用了天子的乐调就是“非礼”。再如：

商颂者商调曲也。盖商与商同名，商人或尝贵之。故周人黜出而不用，以新民听……。故周一代之乐，通不用商音，不止不用商调而已。[②]

周朝灭商之后，由于政治的原因，在乐调上也禁用了“商调”和“商音”。《诗经》是周朝的歌曲，它就遵守了周朝的规定：

其国风凡一百六十篇皆角调，小雅凡七十四篇皆徵调，大雅凡三十一篇皆宫调，周颂凡三十一篇及鲁颂四篇皆羽调。正风雅及颂皆无商音，变风变雅虽有商音亦无商调，惟商颂五篇，纯用商调耳。[③]

下边给大家介绍一首小雅中的作品《鹿鸣》，在唐朝曾被用于雅乐之中，它用的就是徵调。[④]（请注意它用的是平调音阶，而且不用“商(2)”音）。

---

①②《文渊阁四库全书》第213册，第449页，台北，台湾商务印书馆，1983。

③同上，第445页。

④同上，第482页。

鹿　鸣

5＝G＝林（徵调）　　（小雅）　　朱载堉　传谱

3/4　　李健正　解译

林 蕤姑 黄　应林南 林　姑黄南 林　姑林姑 南

5 #4 3 | 1 — — | 7 5 6 | 5 — — | 3 1 6 | 5 — — | 3 5 3 | 1 — — |

呦 呦鹿 鸣[mang],食野之 苹[pang]。我有嘉 宾，　鼓瑟吹 笙 [sang]。

姑 黄姑 林　应林南 林　南林姑 黄　姑 黄南 林

3 1 3 | 5 — — | 7 5 6 | 5 — — | 6 5 3 | 1 — — | 3 1 6 | 5 — — |

吹 笙鼓 簧，　承筐是 将。　人之好 我，　示我周 行[huang]。

林 蕤姑 黄　应林南 林　姑黄南 林　南林姑 林

5 #4 3 | 1 — — | 7 5 6 | 5 — — | 3 1 6 | 5 — — | 6 5 3 | 5 — — |

呦 呦鹿 鸣 [mao], 食野之 蒿。　我有嘉 宾，　德音孔 昭 [cao]。

应 林南 林　姑黄林 姑南林　南林姑 黄　姑黄 蕤 南姑林

7 5 6 | 5 — — | 3 1 5 | 3 6 5 |　6 5 3 | 1 — — | 3 1 #4 | 6 3 5 |

视 民不 恌，　君子是 则是傚[yao]我有旨 酒，　嘉宾 式 燕以敖。

林 蕤姑 黄　应林南 林　姑黄南 林　姑林南 林

5 #4 3 | 1 — — | 7 5 6 | 5 — — | 3 1 6 | 5 — — | 3 5 3 | 1 — — |

呦 呦鹿 鸣，　食野之 芩。　我有嘉 宾，　鼓瑟鼓 琴。

蕤 南姑 林　南林姑 林　南林姑 黄　姑南林 姑黄南

#4 6 3 | 5 — — | 6 5 3 | 5 — — | 6 5 3 | 1 — — | 3 6 5 | 3 1 6 |

鼓 瑟鼓 琴，　和乐且 湛。　我有旨 酒，　以燕乐 嘉宾之

林

5 — — ‖

心。

音乐考察

（3）乐调的用音

关于乐调的用音，笔者以黄钟宫调乐曲为例来加以说明。“凡系黄钟起调毕曲者，中间句句落脚之处，只可用黄用林。凡系林钟起调毕曲者，中间句句落脚之处，只可用黄用林用太。盖黄生林、林生太，上下相生脉络贯通故也。若用他律则转调矣。太庙乐章落句之处非黄即林，

非林即黄，余律间或用之，而惟黄林最多，盖亦达夫此理者也。”[①]引文说的是太庙演奏的黄钟宫调乐曲的乐句落脚用音。如果用到其他乐调，乐曲的乐句落脚用音就要有变化。至于在什么场合用什么乐调，各朝都有不同的规定。如《庆源发祥》[②]就用了四个调：

庆源发祥

3/4

朱载堉　传谱

李健正　解译

		庆源发　祥，　世德惟　崇。
黄为宫	1 = E	1 2 3 | 5 — — | 6 1̇ 6 | 5 — — |
大为角	1 = #C	3 5 6 | 1̇ — — | 2̇ 3̇ 2̇ | 1̇ — — |
太为徵	1 = B	5 6 1̇ | 2̇ — — | 3̇ 5̇ 3̇ | 2̇ — — |
应为羽	1 = #F	6̣ 1 2 | 3 — — | 5 6 5 | 3 — — |

致我祖　宗，　开基建　功。　京都之　内，

5 3 1 | 2 — — | 5 2 6̣ | 1 — — | 1̇ 6 5 | 3 — — |

1̇ 6 3 | 5 — — | 1̇ 5 2 | 3 — — | 3̇ 2̇ 1̇ | 6 — — |

2̇ 1̇ 5 | 6 — — | 2 6 1 | 5 — — | 5 3̇ 2̇ | 1̇ — — |

3 2 6̣ | 1 — — | 3 1 5̣ | 6̣ — — | 6 5 3 | 2 — — |

亲庙在　东。　惟我子　孙，　永怀祖　宗。

1̇ 6 3 | 5 — — | 5 3 1 | 2 — — | 1 2 6̣ | 1 — — |

3̇ 2̇ 6 | 1̇ — — | 1̇ 6 3 | 5 — — | 3 5 2 | 3 — — |

5̇ 3̇ 1̇ | 2̇ — — | 2̇ 1̇ 5 | 6 — — | 5 6 3 | 5 — — |

6 5 2 | 3 — — | 3 2 6̣ | 1 — — | 6̣ 1 5̣ | 6̣ — — |

气体则　同，　呼吸相　通。　来格来　从，

2 1 2 | 3 — — | 1̇ 5 6 | 5 — — | 5 3 1̇ | 5 — — |

5 3 5 | 6 — — | 3̇ 1̇ 2̇ | 1̇ — — | 1̇ 6 3̇ | 1̇ — — |

6 5 6 | 1̇ — — | 5 2̇ 3̇ | 2̇ — — | 2̇ 1 5 | 2̇ — — |

1 6̣ 1 | 2 — — | 6 3 5 | 3 — — | 3 2 6 | 3 — — |

---

①《文渊阁四库全书》第213册，第450页，台北，台湾商务印书馆，1983。

② 同上，第421页。

皇灵显　融。

3 2 6̣ | 1 — — ‖ （前调 #1 = 后调 3）

6 5 2 | 3 — — ‖ （前调 4 = 后调 5）

1̇ 6 3 | 5 — — ‖ （前调 3 = 后调 6）

2 1 5̣ | 6̣ — — ‖

上例《庆源发祥》是朱载堉根据冷氏旧谱及《周礼 · 大司乐》的记载，推衍出的 4 个调。这是周代降神用的音乐，是实际应用的旋宫转调片段。4 个调的旋律是不同的，但必须保证符合各调调义的起音毕曲原则和不同的用音。譬如：第一曲是黄钟宫调，据拙著《内、外调旋宫转调图》，它属于外调第 5 调，内调第 1 调，所用五声为“黄太姑林南”。在笔者所译简谱中 1= 黄钟 =E（E 为周代黄钟音高）；第二曲是大吕角调，它属于外调第 48 调，内调第 10 调，所用五声为“大姑蕤南应”南吕为其“宫”音。在所译简谱中 1= 南吕 =#C；第三曲是太簇徵调，它属于外调第 37 调，内调第 12 调，所用五声为“太姑林南应”，林钟为其“宫”音。在所译简谱中“1= 林钟 =B”；第四曲是应钟羽调，它属于外调第 11 调，内调第 59 调，所用五声为“太姑蕤南应”，太簇为其“宫”音。在所译简谱中“1= 太簇 =#F”。这四调的起音毕曲——主音，则分别是黄为宫（1）、大为角（3）、太为徵（5）、应为羽（6），这是不可变的。至于旋律中的其他音，则可以灵活运用。

对于每个乐句的“韵脚”，古人也有一定的要求：“系宫调者，起调毕曲皆宫，韵脚或宫或徵——宫徵相生；系徵调者，起调毕曲皆徵，韵脚或宫或徵或商——徵商相生；系商调者，起调毕曲皆商，韵脚或商或徵或羽——商羽相生；系羽调者，起调毕曲皆羽，韵脚或羽或商或角——羽角相生；系徵角者，起调毕曲皆角，韵脚或角或羽——角羽相生（按：此为逆生之律）。”[①]这是雅乐中对音乐旋律创作方面的理性要求。更具体的情况，可参阅乐调韵脚。[②]

①《文渊阁四库全书》第 213 册，第 424 页，台北，台湾商务印书馆，1983。

② 同上，第 422—423 页。

朱载堉《乐律全书》用工尺谱记载之五调韵脚

朱载堉《乐律全书》记载之四言至九言拟谱曲例

另外，对于音乐旋律与歌词的配合，虽无具体要求，但《乐律全书》却有记载：

> 古人有言："声不过五，五声之变至不可穷也，在人摘而用之耳。"但乐章有四言、五言、六言、七言、八言、九言，亦有长短句者，谱类不能尽载，各举数章以为定式，庶几彷此而推之也。①

3．中华雅乐作曲方法小结

中华雅乐作曲的基本方法是"诗言志、歌咏言、声依永、律和声"中的后两句。因为"诗言志"不属于音乐，"歌咏言"虽属于音乐，但未运用音律，不可记谱，不可复制，多属于即兴作乐。就如同 8000 年前贾湖的古人，用八孔丹顶鹤骨笛吹奏了很多优美的曲调，却都是原始和蒙昧的音乐。自从 4500 多年前黄帝命伶伦发明了音律，中华民族才进入了音乐文化的发展时期。后来先哲又提出了"声依永、律和声"的作曲方法，中华音乐文化随即迅猛向前发展。"声依永"对于中国歌曲创作来说，也是千古不变的真理。有人提出了"永依声"（或叫"依调填词"）的可能，譬如朱熹、乾隆。那是他们不了解歌曲创作的实际过程。古代皇族、大官作了歌词，都是交给乐府去配曲，一般文人作了歌词都是交给教坊去配曲，原因是没有几个文人会唱歌曲。这种情况至今依然如此。笔者的一位友人牧江，是西安市音协主席，他爱写诗、词、曲，写了一部书叫《诗词曲稿》，②笔者曾想请他唱两首，他一首也不会唱。笔者问他："那你是怎么填的词？"他回答道："我是依照现成的作品句式、字数、平仄照猫画虎。"一个擅长作曲的音协主席尚且如此，其他人就可想而知了。所以，中国歌曲的作曲方法只能是"声依永"。

中华雅乐作曲的方法从周代到清代，"声依永"的方式仅有两种，一种是"天作曲"——依据自然天成的不同音列；另一种是"理性作曲"——"理性作曲"除依据"一字一声""旋宫转调"外，各朝又有自己不同的规定。笔者把这两种作曲方法称为"声依永"的"初级阶

---

①《文渊阁四库全书》第 213 册，第 424—425 页，台北，台湾商务印书馆，1983。

② 牧江《诗词曲稿》，香港，香港国际艺术出版社，2009。

段”和“中级阶段”。“声依永”的“高级阶段”，就是中国戏曲音乐的作曲方法，因已不属于雅乐，此处就不再赘述。

六、中华雅乐在唐代应用述略

从周代到清代，中华雅乐都很受重视，包括元代和清代，两个少数民族的封建统治者也都是如此。历代的表演形式和音乐也大体上相同，仅是歌词有所变换。所以唐代开国后的一段时期用了隋代的雅乐，清代开国后的一段时期用了明代的雅乐。这里我们仅介绍中华雅乐在唐代的应用情况。据《韩恭简公志乐》卷20记载：

> 大唐高祖受禅后，军国多务，未遑改创乐府，而用隋氏旧文。至武德九年（626年）正月，始令太常少卿祖孝孙考证雅乐，至贞观二年（628年）六月乐成。……（孝孙）斟酌南北，考以古音，而作大唐雅乐。[①]

雅乐在各朝的名称各不相同，至唐代祖孝孙奉命考证雅乐，“大唐雅乐”的名称方才正式确立下来：

> 周享诸神乐多以“夏”为名，宋以“永”为名，梁以“雅”为名，后周亦以“夏”为名，隋氏因之，唐以“和”为名。旋宫之乐久丧，汉章帝建初三年（78年）鲍邺始请用之，顺帝阳嘉二年（133年）后废。累代皆黄钟一均变极七音，则五钟废而不击，谓之哑钟。祖孝孙始为旋宫之法，曰：“大乐与天地同和者也。”造十二和以法天地之成数，号“大唐雅乐”。[②]

唐代不仅确立了大唐雅乐的名称，而且在内容上还有“十五和”的规定。

（一）大唐雅乐十五和

大唐雅乐的十五和在当时应用的情况史料也有详细记载：

---

①《韩恭简公志乐》，第20卷，第419页。

② 同上，第51页。

一曰“豫和”：以降天神，冬至祀圜丘，上辛祈榖，孟夏雩季，秋享明堂，朝日夕月巡狩，告于圜丘燔柴，告至封祀泰山，类于上帝，皆以圜钟为宫三奏，黄钟为角，太簇为徵，姑洗为羽各一奏，文舞六成。……；二曰“顺和”：以降地祇，夏至祭方丘，孟冬祭神州……皆以函钟为宫，太簇为角，姑洗为徵，南吕为羽，各三奏，文舞八成。……；三曰“永和”：以降人鬼，时享禘祫，有事而告竭。于庙。皆以黄钟为宫三奏，大吕为角，太簇为徵，应钟为羽各二奏，文舞九成。……；四曰“肃和”：登歌以奠玉帛于天神，以大吕为宫，于地祇以应钟为宫，于宗庙以圜钟为宫，祀先农释奠，以南吕为宫。……；五曰“雍和”：凡祭祀以入俎，天神之俎以黄钟为宫，地祇之俎以太簇为宫，人鬼之俎以无射为宫。……；六曰“寿和”：以酌献饮福，以黄钟为宫；七曰“太和”：以为行节，亦当以黄钟为宫。凡祭祀天子入门而即位，与其升降，至于还次，行则作，止则止。……；八曰“舒和”：以出入二舞及皇太子王公群后、国老、若皇后之妾御、皇太子之宫臣，出入门则奏之。皆以太簇之商；九曰“昭和”：皇帝皇太子以举酒；十曰“休和”：皇帝以饭，以肃，拜三老。皇太子亦以饭。皆以其月之律均；十一曰“正和”：皇后受册以行；十二曰“承和”：皇太子在其宫有会以行。若驾出则撞黄钟，奏“太和”，出太极门而奏“采茨”，至于嘉德门而止。……。至开元中又造三和，曰：“祴和”“丰和”“宣和”共十五和乐。“祴和”公陛殿会，讫下階屦行则奏；“丰和”享先农则奏之；“宣和”孔宜叟齐太公庙奏之。[①]

以上为大唐雅乐“十五和”在当时的应用情况。此外，唐代每位皇帝还有一部庙乐（舞），也属于雅乐范畴。

（二）大唐皇帝庙舞

李唐追封了开国前的4位皇帝，并为每位皇帝配有一部庙乐（舞）：1. 献祖宣皇帝——“光大之舞”。2. 懿祖光皇帝——“长发之舞”。3. 太祖景皇帝——“大政之舞”。4. 世祖元皇帝——“大成之舞”。开国之后的帝王中，除武后改周称帝之外，共有20位皇帝每位

---

①《韩恭简公志乐》，第20卷，第52—54页。

都有庙乐（舞）：1. 高祖 神尧皇帝 李渊——“大明之舞”。2. 太宗 文武圣皇帝 李世民——“崇德之舞”。3. 高宗 天皇帝 李治——“钧天之舞”。4. 中宗 孝和皇帝 李显——“太和之舞”。5. 睿宗 大圣真皇帝 李旦——“景云之舞”。6. 玄宗 至道大圣大明孝皇帝 李隆基——“广运之舞”。7. 肃宗 文明武德大圣大宣孝皇帝 李亨——“惟新之舞”。8. 代宗 睿文孝武皇帝 李豫——“保大之舞”。9. 德宗 神武孝文皇帝 李适——“文明之舞”。10. 顺宗 至德大圣大安孝皇帝 李诵——“大顺之舞”。11. 宪宗 圣神牵武孝皇帝 李纯——“象德之舞”。12. 穆宗 李恒——“和宁之舞”。13. 敬宗 李湛——“大钧之舞”。14. 文宗 李昂——“文成之舞”。15. 武宗 李炎——“大定之舞”。16. 宣宗 李忱——阙。17. 懿宗 李漼——阙。18. 僖宗 李儇——阙。19. 昭宗 李晔——“咸宁之舞”。20. 哀帝 李柷——阙。

（三）大唐自制乐（准雅乐）

所谓“自制乐”，就是未按传统雅乐的规定，自己编创的音乐，其实也就是俗乐，但后来也在雅乐中应用。《新唐书 · 礼乐志》曰：

> 唐之自制乐凡三大舞：一曰《七德舞》，二曰《九功舞》，三曰《上元舞》。七德舞者，本名《秦王破阵乐》。太宗为秦王，破刘武周，军中相与作《秦王破阵乐》曲。及即位，宴会必奏之。谓侍臣曰：“虽发扬蹈厉异乎文容，然功业由之，被于乐章示不忘本也。”右仆射封德彝曰：“陛下以圣武戡难，陈乐象德，文容岂足道哉？”帝矍然曰：“朕虽以武功兴，终以文德绥海内，谓文容不如蹈厉，斯过矣。”……自是元日、冬至朝会庆贺，与《九功舞》同奏。舞人更以进贤冠，……其后更号《神功破阵乐》。[①]

《韩恭简公志乐》卷二十载：

> 《九功舞》本《功成庆善乐》，太宗生于庆善宫，贞观六年幸之，宴从臣，赏赐门里，同汉沛宛，帝欢甚，赋诗。起居郎吕才被之管弦，名曰《功成庆善乐》。其舞容进蹈安徐，以象文德。
>
> 《上元舞》高宗所作也，大祠享皆用之。至上元三年，诏惟圜

---

①《新唐书》，第21卷《礼乐志》，第467—468页。

丘、方泽、太庙乃用，余皆罢。[1]

俗乐在雅乐中应用，可能是要经过改编的，《旧唐书·音乐志》载：

立部伎内《破阵乐》五十二遍，修入雅乐，只有两遍，名曰《七德》。立部伎内《庆善乐》七遍，修入雅乐，只有一遍，名曰《九功》。《上元舞》二十九遍，今入雅乐，一无所减。[2]

（四）唐代关于雅乐用调的议论

关于雅乐的用调，在唐时就已有议论：

开元八年，瀛州司法参军赵慎言论郊庙用乐。表曰："祭天地宗庙乐合用商音。又周礼三处大祭俱无商调。郑玄云：'此无商调祭尚柔，商坚刚也。'以臣愚知，斯意不当。但商音金也，周德木也，金能克木，作者去之。今皇唐土王，即殊周室。五音损益，须逐便宜。岂可将木德之仪，施土德之用？又说者，以商声配金，即作刚柔理解，殊不知声无定性，音无常主刚柔之体，实由其人。人和则音和，人怒则音怒。故《礼》称：'怒心感者，其声麤以厉；爱心感者，其声和以柔。'祇如宫声为君，商声为臣。岂以臣位配金，为臣道便为刚乎？其三祭并请加商调。"[3]

这说明唐代的雅乐直到开元年间，仍沿用着周代的乐调，不用商音。所以有人提出了"请加商调"的议论，并讲出了理由。

（五）唐代雅乐用于内宴

唐代无论雅乐还是俗乐，都可用于内宴。史载："唐文宗好雅乐，诏太常冯定，采开元雅乐制云韶法曲及霓裳羽衣舞曲。云韶乐有玉磬四簴，琴、瑟、箫、篪、籥、跋膝、笙、芋皆一，登歌四人分立堂上下，童子五人绣衣执金莲花导舞者三百人。陛下设锦筵，遇内宴乃奏。谓大臣曰：'笙磬同音，沉吟忘味，不图为乐至于斯也。'自是臣下功高者辄

①《韩恭简公志乐》，第20卷，第54—55页。
②《旧唐书》，第28卷《音乐志》，第1049页。
③《韩恭简公志乐》，第20卷，第56页。

赐之。乐成，改法曲为‘仙韶曲’。”[①]这段记载说明了唐代的雅乐、俗乐都可以用于“锦筵”“内宴”。

无论雅乐、俗乐，从音乐学上来讲，在音乐记谱法、音律、乐调、作曲方法等方面，都有着各自鲜明的特性。第一，看乐谱。雅乐是以律吕字谱、宫商字谱为主，而俗乐是以〆工谱、半字谱、工尺谱为主，两者泾渭分明，截然不同。第二，听乐声。雅乐一字配一音，并且经常有“外调”“内调”的旋宫转调，而俗乐不受一字配一音的限制，而且是以“清平调”为主来设计乐调。第三，观乐容。雅乐是以“八佾舞”为代表的“文舞”“武舞”，而俗乐则是以乐曲本身内容来编排的各种舞蹈。掌握了以上三点，大家就很容易区别一首乐曲究竟是雅乐还是俗乐。

而唯独所谓“燕乐”，从音乐学上来讲，却毫无特性。既然雅乐、俗乐都可以用于宴飨，那么雅乐、俗乐都可称为燕乐。但雅乐、俗乐又都还有非宴飨的用途，那么它们又都不是燕乐。看一份乐谱，听一首乐曲，观一场歌舞，能指出哪个是燕乐，哪个不是燕乐吗？显然不能！譬如《鹿鸣》，它是周代传下来的雅乐——小雅，但它一直还用于宴飨的场合，其歌词的最后一句就是：“以燕乐嘉宾之心。”因此，“燕乐”仅是一种特定的音乐表演场合，在音乐本体上它并不存在任何特性。有人把“唐俗乐半字谱”，“唐俗乐二十八调”叫作“燕乐半字谱”“燕乐二十八调”，这实际上是鸠占鹊巢。有人甚至把“清商调”叫作“燕乐音阶”，把“平调”叫作“雅乐音阶”，这更是缺乏事实依据，在理论上也不能自圆其说。看来，这一切大概都来源于宋儒“弥近理而大乱真”的学术造假。

（六）唐代雅乐、俗乐大致人数比例

唐代宫廷中雅乐和俗乐的人数究竟是多少，如今可见的文献记载仅有一条：“宣宗大中初，太常乐工五千余人，俗乐一千五百余人。帝每宴群臣，备百戏。帝制新曲教女伶数十百人衣珠翠缇绣连袂而歌。其乐有‘播皇猷’之曲，又有‘葱岭西曲’士女蹋歌为队，其词言葱岭之民乐，河湟故地归唐也。”[②]从这条记载可大致看出宣宗大中初雅乐和俗乐人数的状况。

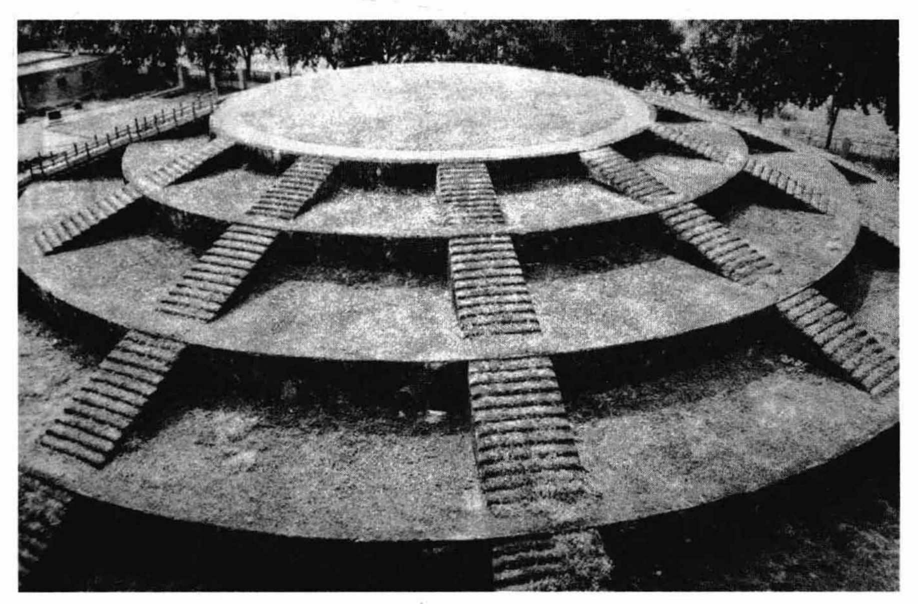
---

①《韩恭简公志乐》，第20卷，第57页。

②《韩恭简公志乐》，第20卷，第58页。

（七）唐代雅乐演奏举例

1．圜丘



大唐长安圜丘（引自《西安晚报》2009 年 9 月 10 日）

上图是大唐长安圜丘（作用如明清之后北京的天坛），在唐长安城南，明德门东侧 950m 处（今陕西师范大学南苑内），它是一个重叠四层的园丘。据笔者粗略测算：第一层高 2.5m，第二层高 1.8m，第三层高 1.625m，第四层高 1.428m，总高 7.353m。它的直径：第一层 54m，第二层 44m，第三层 34m，第四层 24m。它的进深（层间距）：第一层 4.6m，第二层、第三层都是 5m。顶层面积 461m^2。它有 12 条陛（台阶），古书上叫十二辰，按子丑寅卯辰巳午未申酉戌亥 12 个天上的方位排列。午陛宽 2.66m。其他陛均为 2m 宽。每条陛有 48 级台阶，每层 12 级台阶，每个台阶进深 0.36m。每级台阶高为：第一层 0.21m，第二层 0.15m，第三层 0.14m，第四层 0.12m。午陛是皇帝登坛的阶道。隋文帝杨坚、唐太宗李世民、女皇武则天、唐玄宗李隆基等都从这里登上过圜丘，祭祀昊天上帝。长安圜丘始建于隋文帝开皇十年（590 年），北京天坛始建于明嘉靖九年（1530 年）。不论从建筑规格、历史年代来讲，长安圜丘都是北京天坛的老祖宗。

长安圜丘顶上没有类似北京天坛祈年殿的建筑，唐代祭天时是在圜丘顶上布置雅乐演奏场面的。

2．演奏雅乐的布局

据《旧唐书·音乐志》记载，唐僖宗时，修奉乐悬使宰相张浚奏曰：

> 臣伏准旧制，太庙、含元殿并设宫悬三十六架，太清宫、南北郊、社稷及诸殿庭，并二十架。今修奉乐悬，太庙合造三十六架，臣今参议，请以古礼用二十架。……臣伏惟《仪礼》宫悬之制，陈镈钟二十架，当十二辰之位。甲、丙、庚、壬各设编钟一架，乙、丁、辛、癸各设编磬一架，合为二十架。树建鼓于四隅，当乾、坤、艮、巽之位，以象二十四气。宗庙、殿庭、郊丘、社稷，皆用此制，无闻异同。周、汉、魏、晋、宋、齐六朝，并只用二十架。……止于二十架，正协礼经。①

又据段安节《乐府杂录·雅乐部》记载：

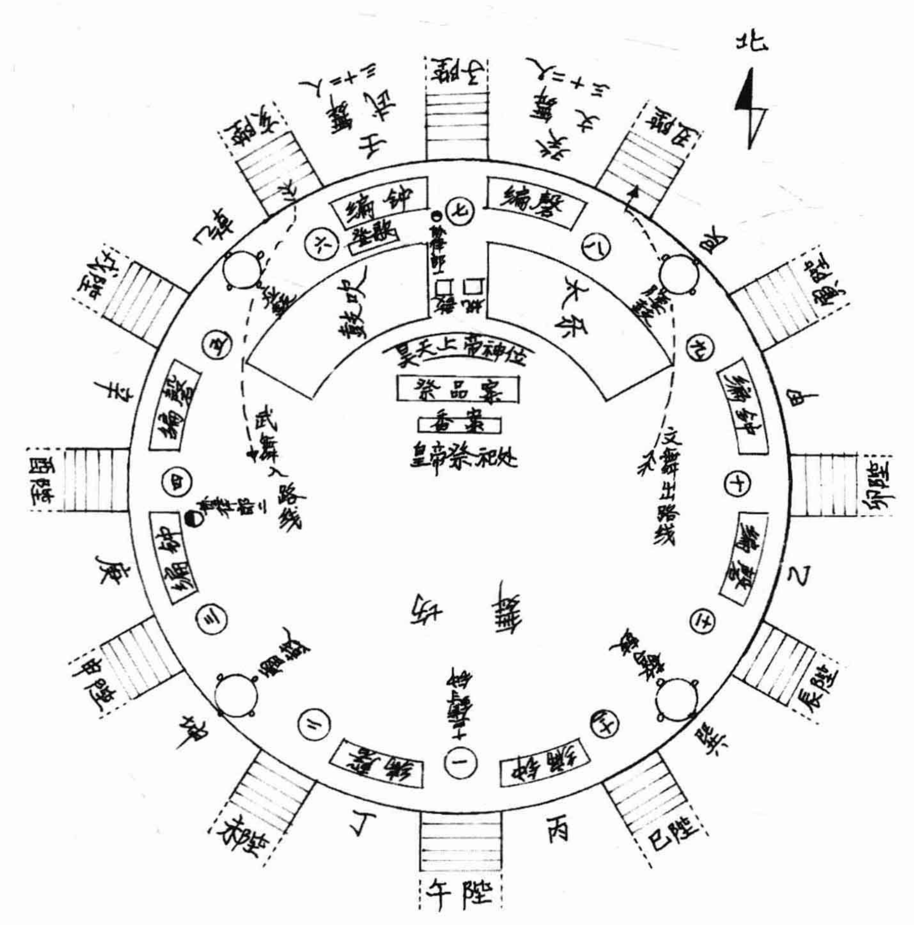
> 宫悬四面，天子乐也；轩悬三面，诸侯乐也；判悬二面，大夫乐也；特悬一面，士乐也。宫悬四面：每面五架。……每面石磬及编钟各一架。……乐即有箫、笙、竽、埙、篪、籥、跋膝、琴、瑟、筑。……次有登歌。皆奏法曲：御殿即奏《凯安》《广平》《雍熙》三曲；宴群臣即奏《□□》《□□》《鹿鸣》三曲——近代内宴，即全不用法乐也——郊天及诸坛祭祀，即奏《太和》《冲和》《舒和》三曲。凡奏乐，登歌先引，诸乐逐之。其乐工皆戴平帻，衣绯大袖，每色十二，在乐悬内。以上谓之"坐部伎"。《八佾舞》则六十四人，文武各半皆著画帻，俱在乐悬之北，文舞居东，手执翟，状如凤毛；武舞居西，手执戚。文衣长大，武衣短小。其钟师及磬师、登歌、《八佾舞》并诸色舞，通谓之"立部伎"。柷、敔、乐悬既陈，太常卿押乐在乐悬之北面，太乐令、鼓吹令俱在太常卿之后，太乐在东，鼓吹在西。协律郎二人皆执翚竽，亦用彩翠妆之。一人在殿上，翚竽倒，殿下亦倒，遂奏乐。②

---

①《旧唐书》，第29卷《音乐志》，第1082—1083页。

②《中国古典戏曲论著集成》，第41页，北京，中国戏剧出版社，1959。

依据以上史料，又根据音乐的表演常识，笔者绘制了一幅《大唐圜丘祭祀雅乐布局示意图》：



大唐圜丘祭祀雅乐布局示意图

3．雅乐演奏举例

唐代雅乐的演奏情况现存文献也有记载：

开元十一年（723年）玄宗祀昊天于圜丘乐章十一首：

降神用《豫和》（圜中宫三成，黄钟角一成，太簇徵一成，姑洗羽一成，以上六遍词同）：

至矣丕构，蒸哉太平。受牺膺箓，复禹继明。

草木仁化，凫鷖颂声。祀宗陈德，无愧斯诚。

迎神用《歆和》：

崇禋已备，粢盛聿修。诘诚斯展，钟石方遒。

皇祖光皇帝室酌献用《长发》（黄钟宫。词同贞观《长发》）。

太祖景皇帝室酌献用《大基》（太簇宫。词同贞观《大基》）。

代祖元皇帝室酌献用《大成》（姑洗宫。词同贞观《大成》）。

高祖神尧皇帝室酌献用《大明》（蕤宾宫。词同贞观《大明》）。

太宗文武圣皇帝室酌献用《崇德》（夷则宫。词同贞观《崇德》）。

高宗天皇大帝室酌献用《钧天》（黄钟宫。词同光宅《钧天》）。

义宗孝敬皇帝室酌献用《承光》（黄钟宫）：

金相载穆，玉裕重晖。养德清禁，承光紫薇。

乾宫候色，震象增威。监国方永，宾天不归。

孝友自衷，温文性与。龙楼正启，鹤驾斯举。

丹□流念，鸿名式序。中兴考室，永陈彝俎。

皇帝饮福用《延和》（黄钟宫）：

巍巍累圣，穆穆重光。奄有区夏，祚启隆唐。

百蛮饮泽，万国来王。本枝亿载，鼎祚逾长。

皇帝行用《太和》：

郊坛齐帝，礼乐祠天。丹青寰宇，宫徵山川。

神祇毕降，行止重旋。融融穆穆，纳祉洪延。

登歌奠玉帛用《肃和》：

止奏潜聆，登仪宿转。大玉躬奉，参钟首奠。

簠簋聿升，牺牲递荐。昭事颙若，存存以伣。

迎俎入用《雍和》：

烂云普洽，律风无外。千品其凝，九宾斯会。

禋樽晋烛，纯牺涤汰。玄覆攸广，鸿休汪□。

皇帝酌献天神用《寿和》：

六变爰阕，八阶载虔。佑我皇祚，于万斯年。

酌献配座用《寿和》：

于赫圣祖，龙飞晋阳。底定万国，奄有四方。

功格上下，道冠农黄。郊天配享，德合无疆。

饮福酒用《寿和》：

崇崇太畤，肃肃严禋。粢盛既洁，金石毕陈。

上帝来享，介福爰臻。受厘合福，宝祚惟新。

送文舞出迎武舞入用《舒和》：

祝史正辞，入神庆叶。福以德昭，享以诚接。

六变云备，百礼斯浃。祀事孔明，祚流万叶。

武舞用《凯安》：

馨香惟后德，明命光天保。肃和崇圣灵，

陈信表皇道。玉鏚初蹈厉，金匏既静好。

礼毕送神用《豫和》：

大号成命，《思文》配天。神光肸□，龙驾言旋。

眇眇阊阖，昭昭上玄。俾昌而大，于万斯年。

皇帝还大次用《太和》：

六成既阕，三荐云终。神心具醉，圣敬愈崇。

受厘皇邸，廻跸帷宫。穰穰之福，永永无穷。[①]

上例是唐玄宗开元十一年在长安圜丘祭祀昊天上帝时，雅乐表演的全部歌词以及表演项目的次序。其中还有若干人物和细节都省略了，譬如：前引十大臣、赞引官（主持人）、对引官、奠仪官、执事官……；升坛、上香、三跪九叩……（参阅清代祭天的细节）。[②]

如果参阅前文，就可以把它的演出场景、基本乐调、甚至某些音乐旋律都可以复原出来，这简直就是一个完整的戏曲剧本。后世戏曲的

① 陈孝英《中国古今梨园学》，第31页，西安，中华梨园学研究会出版社，2000。

②《文渊阁四库全书》第215册，第301—305页，台北，台湾商务印书馆，1983。

戏台，看来是从雅乐圜丘的祭祀表演直接搬过去的。古戏舞台上文武场面的设置，和雅乐在圜丘上的摆设大体相同（文左武右）。古戏舞台上有“上场门”和“下场门”。上场门在右，上书“出将”（“武舞入”）；下场门在左，上书“入相”（“文舞出”），这也和雅乐完全一样，唯一的不同是把“出、入”二字调换了，原因在于雅乐把进入舞台叫“入”，把退出舞台叫“出”。而戏曲有了观众，看着演员出来了（出），进去了（入）。所以“出、入”两个字就颠倒了。唐代还没有“戏台”，俗乐歌舞一般都是“舞于庭”。譬如：

> 调露二年正月二十一日，则天御洛城南楼赐宴，太常奏《六合还淳》之舞。
>
> 长寿二年正月，则天亲享万象神宫。先是，上自制《神功大乐》，舞用九百人，至是舞于神宫之庭。①

这种俗乐的表演，从技艺上可能被此后的戏曲借鉴了不少。但在表演程式上，中国戏曲则完全继承了中华雅乐的传统。

七、中华雅乐的历史价值

笔者最初接触中华雅乐，是1963年参与王丹凤主演的电影《桃花扇》后期录音中的琵琶演奏。其中有一段“祭孔音乐”，是来源于孔庙的、原汁原味的雅乐。其词曰：“大哉孔子，先觉先知。……”曲调也十分好听：庄严、肃穆。此后的1981年，我读到了杨荫浏的《中国音乐史稿》。其中对雅乐是这样论述的：

> 秦汉以后所谓宫廷雅乐，主要包括祭祀音乐和朝会、宴飨等场合中所用带有典礼性的音乐。……每一时代所用的宫廷雅乐，一般有两种来源：一种是沿用了前代流传下来的古典音乐和仪式音乐，一种是当代新作的雅乐。……汉高祖时……在公元前200年的朝会中间应用之后，统治者汉高祖却非常高兴，而说：“我今天方才感觉到了皇帝的尊严。”汉高祖这一句话，充分说明了雅乐的阶级本质。所以……它是彻头彻尾反人民的，

① 《旧唐书》，第28卷《音乐志》，第1050页。

它既是脱离民间的艺术传统，又是与人民的思想感情背道而驰的东西。这就注定了它没有生命，注定了它创作的一天，就是开始僵化的一天。非但汉代的雅乐如此，后来各朝的雅乐也都是如此。[1]

读了这篇文章，我的心情有些沉重，好像又回到了“文革”年代。

笔者开始研究雅乐，是缘于2007年受友人袁银波、张建武之邀去朱载堉的家乡河南沁阳，为他们创作的电视剧《朱载堉传》做音乐考察。在朱载堉纪念馆，我第一次读到了朱载堉的《乐律全书》，这部辉煌的音乐巨著，使我耳目一新。经过这几年的研究，我从《韩恭简公志乐》、《乐律全书》、《律吕正义》等著作中学到了许多知识，开始对雅乐有了一个系统的认识。在读书过程中，我随时记写一些心得，这才整理出了上面这篇文章。这篇文章所说明的方方面面，正是中华雅乐的历史价值。

日本有《雅乐》，那是我国唐代传入日本的“俗乐”和“雅乐”混合后日本化了的乐舞，它既不是中国唐代的俗乐，也不是传统的中华雅乐。笔者现在将中国的传统雅乐命名为“中华雅乐”，一是为了区别于日本雅乐；二是期望后人重视“中华雅乐”这一世界罕有的人类非物质文化遗产。“中华雅乐”并不是专属封建统治者的，我们现在每年都公祭我们的人文始祖轩辕黄帝，所有祭文都是传统的格式（四字一句为主），唯独缺少了传统的祭祀音乐。

祭祀音乐是音乐分类中的“底层”自然乐种，它的功用就是祭祀祖先，歌功颂德。它的音响造成的氛围就是庄严肃穆，而且古今中外大体上都是如此。如果将其认为是“僵化”，认为是“与人民的思想感情背道而驰”，那就是滑天下之大稽了。所以，要评判一个自然乐种，就要全面地分析它的每一个细节，不能攻其一点不及其余。更不能连攻击的这一点也不是为了学术研究，那样不仅造成了极坏的影响，其实也损害了作者自己的人格。

中华雅乐遗留的资料比较丰富，历代的乐律史都有记载，但由于人们难以区分雅乐与俗乐的音乐特性，所以记载十分混乱。另外，雅乐的乐谱目前发现的还不多，不过我们可以根据史料的记载来进行拟曲。

---

① 杨荫浏《中国古代音乐史稿》，第125页，北京，人民音乐出版社，1981。

我相信，经过我们的努力，中华雅乐一定会得到抢救和恢复，它也一定会受到全世界人民的珍视和喜爱。

辛卯年（2011）正月十五

李健正定稿于长安朱雀大街寓所

作者简介：李健正，男，1940 年 11 月 9 日出生于西安市，祖籍陕西华阴。音乐学家，陕西省艺术研究所研究员、中国音乐家协会会员、中国南音学会理事、中国泉州南音集成专家委员会委员、首都师范大学中国诗歌中心兼职研究员、国际乐谱现代化协会（MNMA）会员。

附表及乐谱：

自然复合一线律中华十二律吕正清变三十六音相生图

表一

（四度相生）←——— 起 ———→（五度相生）

十二律吕名	变黄钟	变林钟	变太簇	变南吕	变姑洗	变应钟	变蕤宾	变大吕	变夷则	变夹钟	变无射	变仲吕	黄钟	林钟（函钟）	太簇	南吕	姑洗	应钟
律（+）	+		+		+		+		+		+		+		+		+	
吕（−）		−		−		−		−		−		−		−		−		−
五声名	三清羽	三清角	重清宫	重清徵	重清商	重清羽	重清角	清宫	清徵	清商	清羽	清角	宫	徵	商	羽	角	变宫
音分值 律	一一七六		一八〇		三八四		五八八		七九二		九九六		（〇）一二〇〇		二〇四		四〇八	
音分值 吕		六七八		八八二		一〇八六		九〇		二九四		四九八		七〇二		九〇六		一一一〇
简谱七声	$^{bb}2$	$^{bb}6$	$^{bb}3$	$^{bb}7$	$^{b}4$	$^{b}1$	$^{b}5$	$^{b}2$	$^{b}6$	$^{b}3$	$^{b}7$	4	1	5	2	6	3	7

十二律吕名	蕤宾	大吕	夷则	夹钟（圜钟）	无射	仲吕	清黄钟（执始）	清林钟（去灭）	清太簇时息）	清南吕（结躬）	清姑洗（变虞）	清应钟（迟内）	清蕤宾（盛变）	清大吕（分否）	清夷则（解形）	清夹钟（开时）	清无射（闭掩）	清仲吕（南中）
律（+）	+		+		+		+		+		+		+		+		+	
吕（−）		−		−		−		−		−		−		−		−		−
五声名	变徵	变商	变羽	变角	重变宫	重变徵	重变商	重变羽	重变角	三变宫	三变徵	三变商	三变羽	三变角	四变宫	四变徵	四变商	四变羽
音分值 律	六一二		八一六		一〇二〇		二四		二二八		四三二		六三六		八四〇		一〇四四	
音分值 吕		一一四		三一八		五二二		七二六		九三〇		一一三四		一三八		三四二		五四六
简谱七声	$^{\#}4$	$^{\#}1$	$^{\#}5$	$^{\#}2$	$^{\#}6$	$^{\#}3$	$^{\#}7$	$^{x}4$	$^{x}1$	$^{x}5$	$^{x}2$	$^{x}6$	$^{x}3$	$^{x}7$	$^{\#x}4$	$^{\#x}1$	$^{\#x}5$	$^{\#x}2$

自然复合一线律中华十二律吕正清变三十六音序列表

表二

十二律吕名称		律（+）	吕（−）	五声名称	音分值		简谱七声
					律	吕	
高	清应		−	三变商		1134	$^{x}6$
音	应钟		−	变宫		1110	7
	变应		−	重清羽		1086	$^{b}1$
	清无	+		四变商	1044		$^{\#x}5$
	无射	+		重变宫	1020		$^{\#}6$
	变无	+		清羽	996		$^{b}7$
	清南		−	三变宫		930	$^{x}5$
	南吕		−	羽		906	6
	变南		−	重清徵		882	$^{bb}7$
	清夷	+		四变宫	840		$^{\#x}4$
	夷则	+		变羽	816		$^{\#}5$
	变夷	+		清徵	792		$^{b}6$
	清林		−	重变羽		726	$^{x}4$
	林钟（函钟）		−	徵		702	5
	变林		−	三清角		678	$^{bb}6$
	清蕤	+		三变羽	636		$^{x}3$
	蕤宾	+		变徵	612		$^{\#}4$
	变蕤	+		重清角	588		$^{b}5$
	清仲		−	四变羽		546	$^{\#x}2$
	仲吕		−	重变徵		522	$^{\#}3$
	变仲		−	清角		498	4
	清姑	+		三变徵	432		$^{x}2$
	姑洗	+		角	408		3
	变姑	+		重清商	384		$^{b}4$
	清夹		−	四变徵		342	$^{\#x}1$
	夹钟（圜钟）		−	变角		318	$^{\#}2$
	变夹		−	清商		294	$^{b}3$
	清太	+		重变角	228		$^{x}1$
	太簇	+		商	204		2
	变太	+		重清宫	180		$^{bb}3$
	清大		−	三变角		138	$^{x}7$
	大吕		−	变商		114	$^{\#}1$
	变大		−	清宫		90	$^{b}2$
	清黄	+		重变商	24		$^{\#}7$
低	黄钟	+		宫	0（1200）		1
音	变黄	+		三清羽	1176		$^{bb}2$

外调（为调）旋宫转调图

宫	调 \ 律吕	黄	清黄	大	太	清太	变夹	夹	姑	变仲	仲	蕤	林	清林	变夷	夷	南	清南	变无	无	应
	音分	(〇)一二〇〇	二四	一一四	二〇四	二二八	二九四	三一八	四〇八	四九八	五二二	六一二	七〇二	七二六	七九二	八一六	九〇六	九三〇	九九六	一〇二〇	一一一〇
黄钟五调	南吕为羽	·			·				·				·				羽				
	林钟为徵	·			·				·				徵				·				
	姑洗为角	·			·				角				·				·				
	太簇为商	·			商				·				·				·				
	黄钟为宫	宫			·				·				·				·				
大吕五调	无射为羽			·				·			·					·				羽	
	夷则为徵			·				·			·					徵				·	
	仲吕为角			·				·			角					·				·	
	夹钟为商			·				商			·					·				·	
	大吕为宫			宫				·			·					·				·	
太簇五调	应钟为羽				·				·			·					·				羽
	南吕为徵				·				·			·					徵				·
	蕤宾为角				·				·			角					·				·
	姑洗为商				·				商			·					·				·
	太簇为宫				宫				·			·					·				·
夹钟五调	黄钟为羽	羽					宫			商			·						徵		
	无射为徵		羽					·			·			角						徵	
	林钟为角	·					宫			商			角						徵		
	仲吕为商		羽					·			商			角						·	
	夹钟为宫		羽					宫			·			角						·	
姑洗五调	大吕为羽			羽					·			·				·					·
	应钟为徵			·					·			·				·					徵
	夷则为角			·					·			·				角					·
	蕤宾为商			·					·			商				·					·
	姑洗为宫			·					宫			·				·					·
仲吕五调	太簇为羽	·			羽					宫			·				·				
	黄钟为徵	徵			·					宫			·				·				
	南吕为角	·			·					宫			·				角				
	林钟为商	·			·					宫			商				·				
	仲吕为宫		徵			羽					宫			商				角			

续表

宫	调 \ 律吕	黄	清黄	大	太	清太	变夹	夹	姑	变仲	仲	蕤	林	清林	变夷	夷	南	清南	变无	无	应
	音分	(〇)一二〇〇	二四	一一四	二〇四	二二八	二九四	三一八	四〇八	四九八	五二二	六一二	七〇二	七二六	七九二	八一六	九〇六	九三〇	九九六	一〇二〇	一一一〇
蕤宾五调	夹钟为羽			·				羽				·				·				·	
	大吕为徵			徵				·				·				·				·	
	无射为角			·				·				·				·				角	
	夷则为商			·				·				·				商				·	
	蕤宾为宫			·				·				宫				·				·	
林钟五调	姑洗为羽				·				羽				·				·				·
	太簇为徵				徵				·				·				·				·
	应钟为角				·				·				·				·				角
	南吕为商				·				·				·				商				·
	林钟为宫				·				·				宫				·				·
夷则五调	仲吕为羽		角					·			羽					·				·	
	夹钟为徵		角					徵			·					·				·	
	黄钟为角	角					徵			羽					宫				商		
	无射为商		角					·			·					·				商	
	夷则为宫		角					·			·					宫				·	
南吕五调	蕤宾为羽			·					·			羽					·				·
	姑洗为徵			·					徵			·					·				·
	大吕为角			角					·			·					·				·
	应钟为商			·					·			·					·				商
	南吕为宫			·					·			·					宫				·
无射五调	林钟为羽	·			·					徵			羽						宫		
	仲吕为徵		商			角					徵			羽						·	
	太簇为角	·			角					徵			·						宫		
	黄钟为商	商			·					徵			·						宫		
	无射为宫		商			角					·			羽						宫	
应钟五调	夷则为羽			·				·				·				羽					·
	蕤宾为徵			·				·				徵				·					·
	夹钟为角			·				角				·				·					·
	大吕为商			商				·				·				·					·
	应钟为宫			·				·				·				·					宫

内调（之调）旋宫转调图

宫	调 \ 律吕	黄	清黄	大	太	清太	变夹	夹	姑	变仲	仲	蕤	林	清林	变夷	夷	南	清南	变无	无	应
	音分	(〇)一二〇〇	二四	一一四	二〇四	二三八	二九四	三一八	四〇八	四九八	五二二	六一二	七〇二	七二六	七九二	八一六	九〇六	九三〇	九九六	一〇二〇	一一一〇
黄钟宫	黄之宫	宫			商				角				徵				羽				
	变仲之徵	徵			羽					宫			商				角				
	变无之商	商			角					徵			羽						宫		
	变夹之羽	羽					宫			商			角						徵		
	变夷之角	角					徵			羽					宫				商		
大吕宫	大之宫			宫				商			角					徵				羽	
	蕤之徵			徵				羽				宫				商				角	
	应之商			商				角				徵				羽					宫
	姑之羽			羽					宫			商				角					徵
	南之角			角					徵			羽					宫				商
太簇宫	太之宫				宫				商			角					徵				羽
	林之徵				徵				羽				宫				商				角
	黄之商	宫			商				角				徵				羽				
	变仲之羽	徵			羽					宫			商				角				
	变无之角	商			角					徵			羽						宫		
夹钟宫	夹之宫		羽					宫			商			角						徵	
	夷之徵		角					徵			羽					宫				商	
	大之商			宫				商			角					徵				羽	
	蕤之羽			徵				羽				宫				商				角	
	应之角			商				角				徵				羽					宫
姑洗宫	姑之宫			羽					宫			商				角					徵
	南之徵			角					徵			羽					宫				商
	太之商				宫				商			角					徵				羽
	林之羽				徵				羽				宫				商				角
	黄之角	宫			商				角				徵				羽				
仲吕宫	仲之宫		徵			羽					宫			商				角			
	无之徵		商			角					徵			羽						宫	
	夹之商		羽					宫			商			角						徵	
	夷之羽		角					徵			羽					宫				商	
	大之角			宫				商			角					徵				羽	

宫	调 \ 律吕	黄	清黄	大	太	清太	变夹	夹	姑	变仲	仲	蕤	林	清林	变夷	夷	南	清南	变无	无	应
	音分	(〇)一二〇〇	二四	一一四	二〇四	二二八	二九四	三一八	四〇八	四九八	五二二	六一二	七〇二	七二六	七九二	八一六	九〇六	九三〇	九九六	一〇二〇	一一一〇
蕤宾宫	蕤之宫			徵				羽				宫				商				角	
	应之徵			商				角				徵				羽					宫
	姑之商			羽					宫			商				角					徵
	南之羽			角					徵			羽					宫				商
	太之角				宫				商			角					徵				羽
林钟宫	林之宫				徵				羽				宫				商				角
	黄之徵	宫			商				角				徵				羽				
	变仲之商	徵			羽					宫			商				角				
	变无之羽	商			角					徵			羽						宫		
	变夹之角	羽					宫			商			角						徵		
夷则宫	夷之宫		角					徵			羽					宫				商	
	大之徵			宫				商			角					徵				羽	
	蕤之商			徵				羽				宫				商				角	
	应之羽			商				角				徵				羽					宫
	始之角			羽					宫			商				角					徵
南吕宫	南之宫			角					徵			羽					宫				商
	太之徵				宫				商			角					徵				羽
	林之商				徵				羽				宫				商				角
	黄之羽	宫			商				角				徵				羽				
	变仲之角	徵			羽					宫			商				角				
无射宫	无之宫		商			角					徵			羽						宫	
	夹之徵		羽					宫			商			角						徵	
	夷之商		角					徵			羽					宫				商	
	大之羽			宫				商			角					徵				羽	
	蕤之角			徵				羽				宫				商				角	
应钟宫	应之宫			商				角				徵				羽					宫
	姑之徵			羽					宫			商				角					徵
	南之商			角					徵			羽					宫				商
	太之羽				宫				商			角					徵				羽
	林之角				徵				羽				宫				商				角

奏黄钟歌大吕

(外调)　　　　　　　　　　　（南风歌）　　　　　　　　朱载堉　传谱

黄钟＝1=C　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　李健正　解译

3/4　4/4

一、黄钟五调　　　（1= 黄钟 =C）“南林姑太黄”为五音

（一）南吕为羽（羽调）南吕起调毕曲

南林姑 太黄　南林姑　太黄南林 姑　　太黄南 林姑　太黄南

林姑太黄 南

6 5 3 | 2 1 – | 6̣ 5̣ 3 – | 2 1 6 5 | 3 – – – | 2 1 6̣ | 5 3 – | 2 1 6̣ – |

5 3 2 1 | 6̣ – – – |



（二）林钟为徵（徵调）林钟起调毕曲

林姑太 黄南　林姑太　黄南林姑 太　　黄南林 姑太　黄南林

姑太黄南 林

5̣ 3 2 | 1 6̣ – | 5̣ 3 2 – | 1 6 5 3 | 2 – – – | 1 6̣ 5 | 3 2 – | 1 6̣ 5 – |

3 2 1 6̣ | 5̣ – – – |



（三）姑洗为角（角调）姑洗起调毕曲

姑太黄 南林　姑太黄　南林姑太 黄　　南林姑 太黄　南林姑

太黄南林 姑

3 2 1 | 6̣ 5̣ – | 3 2 1 – | 6 5 3 2 | 1 – – – | 6 5 3 | 2 1 – | 6̣ 5̣ 3 – |

2 1 6 5 | 3 – – – |



（四）太簇为商（商调）太簇起调毕曲

太黄南 林姑　太黄南　林姑太黄 南　　林姑太 黄南　林姑太

黄南林姑 太

2 1 $\underset{\cdot}{6}$ | 5 3 – | 2 1 $\underset{\cdot}{6}$ – | 5 3 2 1 | $\underset{\cdot}{6}$ – – – | $\underset{\cdot}{5}$ 3 2 | 1 $\underset{\cdot}{6}$ – | $\underset{\cdot}{5}$ 3 2 – |

1 6 5 3 | 2 – – – |



（五）黄钟为宫（宫调）黄钟起调毕曲

黄南林 姑太　黄南林　姑太黄南 林　　姑太黄 南林　姑太黄

南林姑太 黄

1 $\underset{\cdot}{6}$ 5 | 3 2 – | 1 $\underset{\cdot}{6}$ 5 – | 3 2 1 $\underset{\cdot}{6}$ | $\underset{\cdot}{5}$ – – – | 3 2 1 | $\underset{\cdot}{6}$ $\underset{\cdot}{5}$ – | 3 2 1 – |

6 5 3 2 | 1 – – – |



前 $\dot{1}$= 后 7

大吕 =1=$^{\#}$C

二、**大吕五调**　　（1= 大吕 =$^{\#}$C）“无夷仲夹大”为五音

（一）无射为羽（羽调）无射起调毕曲

无夷仲 夹大　无夷仲　夹大无夷 仲　　夹大无 夷仲　夹大无

夷仲夹大 无

6 5 3 | 2 1 – | $\underset{\cdot}{6}$ $\underset{\cdot}{5}$ 3 – | 2 1 6 5 | 3 – – – | 2 1 $\underset{\cdot}{6}$ | 5 3 – | 2 1 $\underset{\cdot}{6}$ – |

5 3 2 1 | $\underset{\cdot}{6}$ – – – |



南风之 熏兮，　可以解，　吾民之愠 兮。　　南风之 时兮，　可以阜，

吾民之财 兮。

（二）夷则为徵（徵调）夷则起调毕曲

夷仲夹 大无　夷仲夹　大无夷仲 夹　　大无夷 仲夹　大无夷

仲夹大无 夷

5 3 2 | 1 6 – | 5 3 2 – | 1 6 5 3 | 2 – – – | 1 6 5 | 3 2 – | 1 6 5 – |

3 2 1 6 | 5 – – – |



南风之 熏兮，可以解，吾民之愠 兮。　南风之 时兮，可以阜，

吾民之财 兮。

（三）仲吕为角（角调）仲吕起调毕曲

仲夹大 无夷　仲夹大　无夷仲夹 大　　无夷仲 夹大　无夷仲

夹大无夷 仲

3 2 1 | 6 5 – | 3 2 1 – | 6 5 3 2 | 1 – – – | 6 5 3 | 2 1 – | 6 5 3 – |

2 1 6 5 | 3 – – – |



南风之 熏兮，可以解，吾民之愠 兮。　南风之 时兮，可以阜，

吾民之财 兮。

（四）夹钟为商（商调）夹钟起调毕曲

夹大无 夷仲　夹大无　夷仲夹大 无　　夷仲夹 大无　夷仲夹

大无夷仲 夹

2 1 6 | 5 3 – | 2 1 6 – | 5 3 2 1 | 6 – – – | 5 3 2 | 1 6 – | 5 3 2 – |

1 6 5 3 | 2 – – – |



南风之 熏兮，可以解，吾民之愠 兮。　南风之 时兮，可以阜，

吾民之财 兮。

（五）大吕为宫（宫调）大吕起调毕曲

大无夷 仲夹　大无夷　仲夹大无 夷　　仲夹大 无夷　仲夹大

无夷仲夹 大

1 6 5|3 2 −|1 6 5 −|3 2 1 6̣|5̣ −−−|3 2 1|6̣ 5̣ −|3 2 1 −|

6 5 3 2|1 −−−|



南风之 熏兮，　可以解，　吾民之愠 兮。　南风之 时兮，　可以阜，

吾民之财 兮。

奏黄钟歌大吕

（内调）　　　　　　（南风歌）　　　　　　朱载堉　传谱

黄钟 =1=C　　　　　　　　　　　　　　　　李健正　解译

3/4　4/4

一、黄钟五曲　　（皆以黄钟起调毕曲）

（一）黄钟之宫（宫调）

黄南林 姑太　黄南林　姑太黄南 林　　姑太黄 南林　姑太黄

南林姑太 黄

1̇ 6 5|3 2 −|1 6 5 −|3 2 1 6|5 −−−|3 2 1|6̣ 5̣ −|3 2 1 −|

6 5 3 2|1 −−−|



一变姑洗而为仲吕

（二）吕之徵（徵调）

黄南林仲太　黄南林　仲太黄南 林　　仲太黄 南林　仲太黄

南林仲太 黄

1̇ 6 5|4 2 −|1 6 5 −|4 2 1 6|5 −−−|4 2̇ 1|6̣ 5̣ −|4 2 1 −|

6 5 4 2|1 −−−|



二变南吕而为无射

（三）射之商（商调）

黄无林仲太　黄无林　仲太黄无 林　　仲太黄 无林　仲太黄
无林仲太 黄

1̇ ♭7 5 | 4 2 – | 1 ♭7 5 – | 4 2 1 ♭7 | 5 – – – | 4 2 1 | ♭7̣ 5̣ – | 4 2 1 – |
♭7 5 4 2 | 1 – – – |



三变太簇而为夹钟

（四）钟之羽（羽调）

黄无林仲夹　黄无林　仲夹黄无 林　　仲夹黄 无林
仲夹黄　无林仲夹 黄

1̇ ♭7 5 | 4 ♭3 – | 1 7♭ 5 – | 4 ♭3 1 ♭7 | 5 – – – | 4 ♭3 1 | 7̣♭ 5̣ – |
4 ♭3 1 – | ♭7 5 4 ♭3 | 1 – – – |



四变林钟而为夷则

（五）则之角（角调）

黄无夷仲夹　黄无夷　仲夹黄无 夷　　仲夹黄 无 夷
仲夹黄　无夷仲夹 黄

1̇ ♭7 ♭6 | 4 ♭3 – | 1 ♭7 ♭6 – | 4 ♭3 1 ♭7 | ♭6 – – – | 4 ♭3 1 | ♭7̣ ♭6̣ – |
4 ♭3 1 – | ♭7 ♭6 4 ♭3 | 1 – – – |



五变黄钟而为大吕

二、大吕五曲　　（皆以大吕起调毕曲）

大吕 =1=♯C

（一）大吕之宫（宫调）

大无夷 仲夹　大无夷　仲夹大无 夷　　仲夹大 无夷　仲夹大

无夷仲夹 大

1̇ 6 5 | 3 2 – | 1 6 5 – | 3 2 1 6 | 5 – – – | 3 2 1 | 6̣ 5̣ – | 3 2 1 – |

6 5 3 2 | 1 – – – |



南风之 熏兮，　可以解，　吾民之愠 兮。　南风之 时兮，　可以阜，

吾民之财 兮。

一变仲吕而为蕤宾

（二）蕤宾之徵（徵调）

大无夷 蕤夹　大无夷　蕤夹大无 夷　　蕤夹大 无夷　蕤夹大

无夷蕤夹 大

1̇ 6 5 | 4 2 – | 1 6 5 – | 4 2 1 6 | 5 – – – | 4 2 1 | 6̣ 5̣ – | 4 2 1 – |

6 5 4 2 | 1 – – – |



南风之 熏兮，　可以解，　吾民之愠 兮。　南风之 时兮，　可以阜，

吾民之财 兮。

二变无射而为应钟

（三）应钟之商（商调）

大应夷 蕤夹　大应夷　蕤夹大应 夷　　蕤夹大 应夷　蕤夹大

应 夷蕤夹 大

1̇ ♭7 5 | 4 2 – | 1 ♭7 5 – | 4 2 1 ♭7 | 5 – – – | 4 2 1 | ♭7̣ 5̣ – | 4 2 1 – |

♭7 5 4 2 | 1 – – – |



南风之 熏兮，可以解，　吾民之愠 兮。　南风之 时兮，　可以阜，

吾 民之财 兮。

三变夹钟而为姑洗

（四）姑洗之羽（羽调）

大应夷 蕤姑　大应夷　蕤姑大 应 夷　　蕤姑大 应夷　蕤姑 大

应夷蕤姑 大

$\dot{1}$ ♭7 5 | 4 ♭3 – | 1 7♭ 5 – | 4 ♭3 1 ♭7 | 5 – – – | 4 ♭3 1 | $\underset{\cdot}{7}$♭ $\underset{\cdot}{5}$ – | 4 ♭3 1 – |

♭7 5 4 ♭3 | 1 – – – |



南风之 熏 兮， 可 以 解， 吾民 之 愠 兮。　南风之 时兮， 可以 阜，

吾 民 之财 兮。

四变夷则而为南吕

（五）南吕之角（角调）

大应南 蕤姑　大应 南　蕤姑 大应 南　　蕤姑大 应南　蕤 姑大

应南蕤姑 大

$\dot{1}$ ♭7 ♭6 | 4 ♭3 – | 1 ♭7 ♭6 – | 4 ♭3 1 ♭7 | ♭6 – – – | 4 ♭3 1 | ♭$\underset{\cdot}{7}$ ♭$\underset{\cdot}{6}$ – | 4 ♭3 1 – |

♭7 ♭6 4 ♭3 | 1 – – – |



南风之 熏兮， 可 以 解， 吾民 之愠 兮。　南风之 时兮， 可 以阜，

吾 民之财 兮。

五变大吕而为太簇

引商刻羽清角流徵

1=C4/4　　（《阳春》、《白雪》的替身乐曲） 李健正选曲并解译

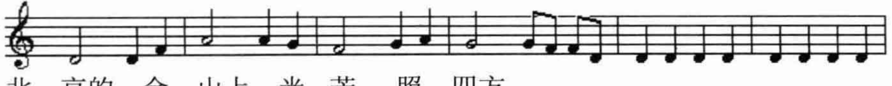
商(角)徵羽　商(角)徵羽　羽宫商(角) 徵　徵(角)(角)商　商商商商　商商商商

2 4 5 6 | 2 4 5 6 | $\underset{\cdot}{6}$ 1 2 4 | 5 – 5 4 4 2 | 2 2 2 2 | 2 2 2 2 |



商　商(角)　羽　羽徵(角)　徵羽 徵　徵(角)(角)商　商商商商　商商商商

2 – 2 4 | 6 – 6 5 | 4 – 5 6 | 5 – 5 4 4 2 | 2 2 2 2 | 2 2 2 2 |



北　京的　金　山上　光　芒　照　四方，

羽 徵 (角)商 (角) 徵 羽 商 (角)徵 商 商宫羽宫 羽羽羽羽

6 — 5 4 2 | 4 — 5 6 | 2 — 4 5 | 2 — 2 1 1 6 | 6 6 6 6 |

毛 主 席 就 是那金 色的太 阳。

羽羽羽羽 商商宫羽 商商宫羽 商商商(角)羽羽 徵徵徵(角)(角)商

6 6 6 6 | 2 2 1 6 | 2 2 1 6 | 2 2 2 4 6 6 | 5 5 5 4 4 2 |

多么温暖 多么明亮 把 我们农奴的 心儿照

商商商商 商商商商 (角)商(角)徵羽 商商宫羽 羽宫商(角)

2 2 2 2 | 2 2 2 2 | 4 2 4 5 6 | 2 2 1 6 — | 6 1 2 4 |

亮， 我 们 迈 步 走 在社 会 主 义

徵徵徵徵(角)(角)商 商商商商 商商商(角)商 商商商

5 5 5 5 4 4 2 | 2 2 2 2 | 2 2 2 4 2 | 2 2 2 0 |

幸福的大 道 上。 哎 巴 扎 嗨。

横吹曲《折杨柳》的音乐形态研究

◇徐微微

（北京，高思学校，100097）

提要：郭茂倩《乐府诗集》所收横吹曲《折杨柳》有汉横吹曲和梁鼓角横吹曲两种。汉横吹曲《折杨柳》是李延年根据张骞自西域带回的《摩诃兜勒》一曲所造的新声二十八解之一，梁鼓角横吹曲是梁代乐府中所奏。汉横吹曲《折杨柳》产生较早，后来成为笛曲的代表曲目之一，广为流传。梁鼓角横吹曲在后代的流传不及汉横吹曲，唐代以后就很少见到继续流传的记载了。本文主要从四个方面研究横吹曲《折杨柳》的音乐形态：创调和流变情况、表演情况、创作情况及其在唐代以后的流传情况。

关键词：横吹曲；折杨柳；音乐形态

吴相洲师在《论王维乐府诗的文献留存和音乐形态》一文中指出："所谓'音乐形态'（原文注：这是笔者自创的乐府学概念，与音乐学界所说'音乐形态'含义不同）是指乐府诗所属一切音乐活动形态。包括四个方面：一、创调情况，包括乐调创立时间、本事背景、所属曲调等；二、表演情况，包括表演者（尤其是歌者、舞者、作者等）、表演方式（是否配舞、舞蹈形制、舞蹈规模、舞容舞具、舞者情态、歌者情态等）、表演场所、表演时间、表演目的、表演功能、表演效果等；三、流变情况，包括乐调的变异、衍生、消失、再造等；四、创作情况，包括哪些乐府诗是选词入乐、哪些乐府诗是依声作词、哪些乐府诗曾经借用过别的乐调、哪些乐调曾经导致过乐府诗的割裂与拼凑、哪些乐府诗在哪些时期内曾经入乐又在何时不再入乐等。探寻乐府诗的音乐形态，是笔者近年来所倡导乐府学研究的核心环节，意在从乐府诗的音乐属性中把握其文学特点，如题材、主题、体式、风格等等。"[①]《乐府诗集》卷

---

① 吴相洲《论王维乐府诗的文献留存和音乐形态》，《文学遗产》，2011年第6期。

22 和卷 25 所收汉横吹曲和梁鼓角横吹曲中均有《折杨柳》这一曲调，两者虽同属于横吹曲辞这一类，但在音乐形态上还是有所区别的。本文主要从《折杨柳》这一曲调的创调和流变情况、表演情况以及创作情况两个方面分别论述横吹曲《折杨柳》的音乐形态。另外，历代学者研究乐府多集中其在唐代及以前的流传，本文还将以所搜集的资料为依据，对《折杨柳》在唐以后的流传做系统梳理。

一、创调和流变情况

汉横吹曲和梁鼓角横吹曲中都有《折杨柳》这一曲调，但郭茂倩对二者之关系交代得并不清楚，对此学者们多认为梁鼓角横吹曲《折杨柳》受到汉横吹曲的影响。本章拟通过对汉横吹曲产生之后的流传状况和梁鼓角横吹曲的形成过程的考察，继而考察二者之间的关系，也就是考察《折杨柳》从产生到魏晋南北朝时期的流变情况。汉横吹曲《折杨柳》是李延年根据张骞自西域传入的《摩诃兜勒》一曲所造之新声二十八解之一，产生之初作为武乐在朝廷中演奏，东汉时给赐边将，然后流传开来。汉横吹曲无古辞留传，魏晋前后的记载并不多，直到南北朝时期才出现《折杨柳》的拟作，但其曲子却一直流传。梁鼓角横吹曲之《折杨柳》是梁代乐府中所演奏的歌曲。另据郭茂倩《乐府诗集》中《折杨柳》这一曲调的解题所说，似乎还与晋太康末年京洛所传《折杨柳》歌谣有关。而京洛《折杨柳》歌谣与汉横吹曲《折杨柳》之关系如何，仍待研究。

（一）汉横吹曲《折杨柳》的产生及其在魏晋时期的流传情况

郭茂倩《乐府诗集》横吹曲辞解题中说：

> 《晋书·乐志》曰：“……横吹有双角，即胡乐也。汉博望侯张骞入西域，传其法于西京，唯得《摩诃兜勒》一曲。李延年因胡曲更造新声二十八解，乘舆以为武乐，后汉以给边将，和帝时万人将军得用之。”[①]

关于这“新声二十八解”的内容，《乐府诗集》汉横吹曲解题说：

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第 21 卷，第 309 页，北京，中华书局，1979。

《乐府解题》曰："汉横吹曲，二十八解，李延年造。魏晋以来，唯传十曲：一曰《黄鹄》，二曰《陇头》，三曰《出关》，四曰《入关》，五曰《出塞》，六曰《入塞》，七曰《折杨柳》，八曰《黄覃子》，九曰《赤之扬》，十曰《望行人》。后又有《关山月》《洛阳道》《长安道》《梅花落》《紫骝马》《骢马》《雨雪》《刘生》八曲，合十八曲。"①

《汉书·佞幸列传》曰："延年善歌，为新变声。是时上方兴天地诸祠，令司马相如等作诗颂，延年辄承意，弦歌所造诗，为之新声曲。"②李延年出身中山故倡之家，擅长歌舞，并善为"新变声"。"新变声"即西域音乐与中原音乐相结合而产生的一种新声俗乐，可见《折杨柳》这一曲调是李延年根据张骞自西域带回的《摩诃兜勒》一曲所造之"新声"，其来源是胡乐。

如前文所论，《折杨柳》产生之后是作为武乐在朝廷演奏，"后汉以给边将，和帝时万人将军得用之"，可以推测《折杨柳》给赐边将后，不仅于军中演奏，而且也可能流传到在军队驻扎的周边地区。然而，在这之后到魏晋时期，关于横吹曲的史料都将其作为一个整体记载的，并没有单独一首曲子的流传记录，说明在这一段时期内，横吹曲是以组曲的形式流传的。而且在这个过程中组曲的内容也发生了变化。《乐府诗集》横吹曲解题中说："魏晋以来，二十八解不复具存，而世所用者有《黄鹄》等十曲（按：其中包括《折杨柳》一曲）。其辞后亡。又有《关山月》等八曲，后世之所加也。"③说明《折杨柳》自产生以来一直在流传。直到南北朝时期才有单支曲子的传唱记载，并且出现了大批横吹曲的曲辞拟作，如：

胡笳关下思，羌笛陇头鸣。（虞羲《咏霍将军北伐诗》）
《陇水》哀笳曲，《渔阳》惨鼓声。（庾信《经陈思王墓诗》）
唯余马上曲，犹作出关声。（王褒《明君词》）
出塞岂成声，经川未遑汲。（萧纲《陇西行》）
还将出塞曲，仍共胡笳鸣。（陈叔宝《折杨柳》）

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第21卷，第311页，北京，中华书局，1979。
② 班固《汉书·佞幸列传》，第93卷，第3725页，北京，中华书局，2002。
③ 郭茂倩《乐府诗集》，第21卷，第311页，北京，中华书局，1979。

叠鼓随朱鹭，长箫应紫骝。（萧绎《赴荆州泊三江口诗》）

长安少年多轻薄，两两共唱梅花落。（江总《梅花落》）[①]

由以上诗句可看出，关于横吹曲的流传记载，以器乐为主，较少歌唱。汉横吹曲没有古辞流传下来，魏晋时的记载也不多，现在看到的最早的曲辞作品多是齐梁时期的诗人所作。究其原因，一方面可能是魏晋南北朝时期战乱频繁，乐工流离失所，性命尚且堪忧，对音乐疏于保存也是正常的。另一方面，也和横吹曲的用途有一定关系。依郭茂倩《乐府诗集》所说横吹曲为“马上奏之”、“乘舆以为武乐”，这种场合应该是器乐更合适，人们习惯了器乐之后，对曲辞不那么在乎了，失传的可能性也就加大了。刘怀荣在《汉魏以来鼓吹乐横吹乐及其南传考论》中也说：

> 杨荫浏先生曾说过：“鼓吹和横吹的区分，在悠长的历史中，相对来说，是暂时的。因为，在发展的过程中，各种乐器在乐队之间如何相互配合，以及同一乐种具体用于哪些场合，都会随时改变。所以，越到后来，这种区分，就越见得不适当；而初期应用的鼓吹这一名称则被保存下来，成为不断变迁中性质相近的多类音乐的概括名称。随着应用场合的扩大，鼓吹乐的曲调内容、演奏形式与演奏方法，是在不断发展之中。在很多的场合中，已不一定需要歌唱；有着向器乐发展的倾向。”这一点可能就是汉横吹曲并没有古辞流传，并且后代的曲辞也不如其他类型曲辞丰富的原因。[②]

目前并没有确切资料记载证明《折杨柳》等横吹曲是由产生之时的声乐在魏晋时演变为器乐，但《折杨柳》这一曲调在魏晋之后确实多是以器乐，特别是笛曲的形式传播这个结果是确定的。

（二）梁鼓角横吹曲《折杨柳》的产生及其与汉横吹曲之关系

郭茂倩《乐府诗集》中将梁鼓角横吹曲作为一个整体收录，“其曲有《企喻》等歌三十六曲，乐府胡吹旧曲又有《隔谷》等歌三十曲，总

---

① 以上诗句均引自逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》，北京，中华书局，1983。

② 刘怀荣《汉魏以来鼓吹乐横吹乐及其南传考论》，《黄钟》，2009年第1期。

六十六曲”。[1]从曲题及内容“多叙慕容垂及姚泓时战阵之事”[2]即可看出，这六十六曲多为北方少数民族的乐曲，少部分曲名出自魏晋乐府，但也是流行于北方的歌曲。[3]南北朝时，战乱频繁，中原地区的人民为躲避战火纷纷南迁，在这个过程中，北方的乐曲也很可能随之南传，其中的部分乐曲为梁代乐府所采用，于是有了梁鼓角横吹曲。其中收录了《折杨柳歌辞》五首和《折杨柳枝歌》四首，都是五言四句，而且两组诗的题目基本相同，第一首也仅有三字之差，两者应该是同一首曲子，王汝弼即认为“作为乐府歌辞，可能是同源分流”。[4]

至于这首《折杨柳》曲调的来源，《乐府诗集》卷22《折杨柳》题解云：

> 《唐书·乐志》曰：“梁乐府有胡吹歌云：‘上马不捉鞭，反拗杨柳枝。下马吹横笛，愁杀行客儿。’此歌辞元出北国，即鼓角横吹曲《折杨柳枝》是也。”《宋书·五行志》曰：“晋太康末，京洛为折杨柳之歌，其曲有兵革苦辛之辞。”按古乐府又有《小折杨柳》，相和大曲有《折杨柳行》，清商四曲有《月节折杨柳歌》十三曲，与此不同。[5]

由此可见名叫《折杨柳》的曲子有梁鼓角横吹曲《折杨柳枝歌》、京洛《折杨柳》歌、古乐府《小折杨柳》、相和大曲《折杨柳行》和清商四曲《月节折杨柳歌》五种。古乐府《小折杨柳》只有题名，没有其他信息，相和大曲《折杨柳行》和清商四曲《月节折杨柳歌》与横吹曲属于不同的音乐系统，所以，此三种并不是梁鼓角横吹曲《折杨柳》的源头。此题解列于《乐府诗集》第22卷，此卷所收的是汉横吹曲，郭茂倩在汉横吹曲《折杨柳》题解中提及梁鼓角横吹曲和京洛《折杨柳》歌，显然，他认为此三者之间是有关系的，属于同一系统，至于具体关系是怎样的，则并未说明。

关于京洛《折杨柳》之歌，《晋书·五行志》、《太平御览》、《古今

---

①②郭茂倩《乐府诗集》，第21卷，第309页，北京，中华书局，1979。

③具体可参看孙楷第《梁鼓角横吹曲用北歌解》，《沧州集》，第487页，北京，中华书局，1965。

④王汝弼《乐府散论》，第28页，西安，陕西人民出版社，1984。

⑤郭茂倩《乐府诗集》，第22卷，第328页，北京，中华书局，1979。

风谣》、《搜神记》中也都有记载，内容大体相同：

> 太康末，京洛为《折杨柳》之歌，其曲始有兵革苦辛之辞，终以擒获斩截之事。是时三杨贵盛而被族灭，太后废黜，幽死中宫，“折杨柳”之应也。[1]

《古今风谣》中记载了这首《折杨柳》的歌辞：

> 春风尚箫条，去故来人新，苦辛非一朝。折杨柳，愁思满腹中，历乱不可数（是时三杨贵盛而被族灭，太后幽死宫中，折杨柳应也）。[2]

两段材料中提及的“三杨”和“太后”指的是在西晋开国时作为皇家外戚的杨骏与弟杨珧、杨济三人和杨骏的女儿杨芷。关于“三杨”和“太后”的事迹在《晋书》卷40和卷31《后妃传》中有记载。武帝自太康（280—290年）以后，天下无事，不复留心万机，惟耽酒色，军国大事都付与“三杨”办理。可见，在西晋开国的前30年内，“三杨”是具有巨大治国功绩的。后西晋惠帝司马衷即位（290年），因有先帝托孤，杨骏遂总揽朝政，遍树亲党，为惠帝所猜忌，为群臣所愤恨。加之惠帝之妻贾后很痛恨杨骏及武悼皇后（杨芷），贾后所想要做的事，都为杨骏所阻而不顺畅，于是有阴谋杀骏之心。永熙元年（290年），贾后密旨谋害了杨骏及其亲党，并夷灭三族，株连数千人。京洛《折杨柳》之歌的曲辞与“三杨”的覆灭之事相合，因此在《宋书·五行志》中被列入“诗妖”。

沈冬在《唐代乐舞新论》中论述了梁鼓角横吹曲《折杨柳》来源于京洛《折杨柳》之歌的胡化：

> 有关《折杨柳枝》的记载并不具体，只知是一首“胡吹”，“歌辞元出北国”，当是五胡乱华、晋室南迁以后的乐曲。另一首《折杨柳》的来源背景就清楚多了。《宋书·五行志》曰：“太康末，京洛为《折杨柳》之歌，其曲始有兵革苦辛之叹，终以禽获斩截之事。是时三杨贵盛而族灭，太后废黜而幽死。”

---

① 房玄龄等《晋书》，第28卷，第844页，北京，中华书局，1974。
② 杨慎《古今风谣》，第21页，北京，中华书局，1985。

……这首产生于西晋末年的《折杨柳》有非常曲折的演化过程。此曲起自西晋，原非胡歌，如果不是后来转变为胡歌，则根本不应列在“鼓角横吹”中，也不应有“我是虏家儿，不解汉儿歌”这类歌辞。事实上，观察现存《折杨柳》的歌辞，在内容上多是“健儿须快马”，“担鞍逐马走”的豪情盛慨，总是相思之情，也是“愿为郎马鞭”的坦率陈告，这种以马为命的胡地色彩、伉爽劲健的北国风情，与原本为“兵革苦辛”、“禽获斩截”的内容大相径庭，可见其歌辞内容迥非原貌，也已演化为胡歌了。①

在这篇文章中，沈冬直接将京洛民谣《折杨柳》当成梁鼓角横吹曲《折杨柳歌辞》五首，来论述《折杨柳歌辞》与《折杨柳枝歌》的关系，实际上根据上文所引《古今风谣》记载京洛民谣《折杨柳》本是有歌辞的，歌辞所言确实是“兵革苦辛”、“禽获斩截”之事。所以京洛民谣与《折杨柳歌辞》并不是同一首歌曲。王汝弼《乐府散论》中对梁鼓角横吹曲《折杨柳歌辞》与《折杨柳枝歌》之间的关系交代得较为清晰：

《折杨柳歌辞》与《折杨柳枝歌》题目基本相同，第一首也只有三字之差，作为乐府歌辞，可能是同源分流，这种现象在当时亦非罕见。……但（《折杨柳枝歌》）第一首与后三首没什么联系，这一点和《折杨柳歌辞》不同，可能是《折杨柳歌辞》的写作稍微靠前，所以这篇有剪裁拼合前诗的痕迹。②

王汝弼认为《折杨柳歌辞》与《折杨柳枝歌》应该是“同源分流”的关系，且前者产生的时间“稍微靠前”，至于“同源”之“源”所指为何也未交代清楚，诸家所论也有所不同。王运熙认为“鼓角横吹曲受到汉化了的横吹旧曲的影响”，③沈冬认为它们来源于京洛民谣《折杨柳》，曾智安在《梁鼓角横吹曲杂考》一文中指出“《乐府诗集》所收录的梁鼓角横吹曲《折杨柳》当时魏晋以后北方新兴的民族乐歌，而且在梁前传

① 沈冬《唐代乐舞新论》，第 111 页，北京，北京大学出版社，2004。
② 王汝弼《乐府散论》，第 28 页，西安，陕西人民出版社，1984。
③ 王运熙《乐府学述论》，第 476 页，上海，上海古籍出版社，1987。

入南方”。[1]

汉横吹曲《折杨柳》东汉时给赐边将，很可能会从军营流传到周边地区。而据郭茂倩所说梁鼓角横吹曲《折杨柳》是一首“胡吹”、“歌辞元出北国”都证明它是产生于北方的少数民族乐曲；梁鼓角横吹曲中有为数不少的曲名与汉横吹曲相同或相似，如《紫骝马》、《黄淡思》、《陇头流水》、《陇头》等，《折杨柳》也是其中之一，可见其还是受到了汉横吹曲的影响的。不过汉横吹曲《折杨柳》虽来源于胡乐，但经过改造，风格上以悲为主，而梁鼓角横吹曲为少数民族乐曲，风格上阳刚劲健。

北国的胡吹《折杨柳》怎样被南朝梁乐府采为鼓角横吹曲，由于这一期间关于北方乐曲南传的记载中，均未提及具体曲调，因此笔者只能依据现有资料作大致推测。《宋书·乐志一》曰：

> 晋氏之乱也，乐人悉没戎虏。及胡亡，邺下乐人，颇有来者。谢尚时为尚书仆射，因之以具钟磬。太元中，破苻坚，又获乐工杨蜀等，闲练旧乐，于是四厢金石始备焉。[2]

永嘉之乱以后，乐人都沦陷于胡人统治之下，宋武帝统一南方、两度北伐中原，“邺下乐人，颇有来者”；加上东晋破苻坚、获乐工杨蜀等，宋代东晋而立，接收了东晋的音乐，这都可以是北方乐曲南传的机会。

除了战争的方式，南北朝时期虽然在政治上是南北对峙，但是南北之间的关系并不总是剑拔弩张，兵戎相见，也存在着沟通与和平的一面，相互派遣使臣，友好交流。据《魏书》所记，宋、齐、梁三朝派往北魏与东魏的使臣，有姓名可考者达六七人次，而“朝廷亦遣使报之。十余年间，南境宁息”。[3]《北史》卷 31 载：“既南北通好，务以俊乂相矜，衔命接客，必尽一时之选，无才地者不得与焉。梁使每入，邺下为之倾动，贵胜子弟盛饰聚观，礼赠优渥，馆门成市。……魏使至梁，亦如梁使至魏”，[4]说明当时虽然割据一方，但是南北交流并未中断，文化

---

① 曾智安《梁鼓角横吹曲杂考》，《乐府学》第三辑，第 145 页，北京，学苑出版社，2008。

②《宋书》，第 19 卷，第 540 页，北京，中华书局，2007。

③《魏书》，第 98 卷，第 2179 页，北京，中华书局，1974。

④《北史》，第 43 卷，第 1604 页，北京，中华书局，1974。

上也互相吸收，北朝乐歌因此得以传入南朝也在情理之中。

据史料记载，在东晋的时候南朝已有胡伎出现，《南齐书》卷12《乐志》曰："太元中，苻坚败后，得关中檐橦胡伎，进太乐，今或有存亡，案此则可知矣。"[①]至宋代以后，胡伎已在宫廷娱乐中占比较重要的地位了，《宋书·礼五》载：

（宋孝建二年）其年十月己未，大司马江夏王义恭、骠骑大将军竟陵王诞表改革诸王车服制度，凡九条，表在《义恭传》。上因讽有司更增广条目。奏曰："车服以庸，《虞书》茂典；……平乘诞马不得过二匹；胡伎不得彩衣。舞伎正冬着袿衣，不得庄而蔽花；……"[②]

其中特别规定了"胡伎不得彩衣"，说明了宫廷表演中用到胡伎是比较普遍的，这点从其他的记载中也可得到印证：

七月戊子，帝微行出北湖，单马先走，羽仪不及。左右张五儿马坠湖，帝怒自驰骑，刺马屠割之。与左右作羌胡伎为乐。[③]

及武帝梓宫下渚，帝于端门内奉辞，辒辌车未出端门，便称疾还内。裁入阁，即于内奏胡伎，鞞铎之声，震响内外。[④]

可见宋齐两代的宫廷娱乐中，胡伎都担当了比较重要的角色。但这里并未提到在胡伎所奏的乐曲中有无横吹乐，有关这点可以在《南齐书·东昏侯本纪》中找到记载：

高障之内，设部伍羽仪。复有数部，皆奏鼓吹羌胡伎，鼓角横吹。夜出昼反，火光照天。[⑤]

东昏侯是齐代第六个皇帝，因昏庸荒淫，死后被追贬为"东昏侯"。他每次出宫游乐所经过的道路都要屏除居民，设高帐，其取乐所用乐曲明言为

①《南齐书》，第11卷，第195页，北京，中华书局，1972。
②《宋书》，第18卷，第521页，北京，中华书局，2007。
③《南史》，第3卷，第89页，北京，中华书局，1975。
④《南史》，第5卷，第136页，北京，中华书局，1975。
⑤《南齐书》，第7卷，第103页，北京，中华书局，1972。

羌胡伎所奏“鼓角横吹”，所以此时北方的鼓角横吹曲已经进入宫廷，而“梁氏之初，乐缘齐旧”，[①]那么羌胡伎所奏之鼓角横吹就很可能有梁鼓角横吹曲中的曲目。

综上，梁鼓角横吹曲中的《折杨柳》来源于北方少数民族乐歌，而这北方乐歌受到汉横吹曲《折杨柳》的影响，所以梁鼓角横吹曲还是与汉横吹曲关系更紧密一些。

二、表演情况

汉横吹曲《折杨柳》的曲辞没有保存下来，但其曲调却一直都在流传。梁鼓角横吹曲《折杨柳》是梁代乐府所奏之歌，二者的表演情况是怎样的？表演者、表演方式、表演场所、表演目的、表演效果都是值得探究的问题。

（一）汉横吹曲《折杨柳》的表演情况

郭茂倩《乐府诗集》横吹曲解题交代了其产生最初的大致表演情况：

> 横吹曲，其始亦谓之鼓吹，马上奏之，盖军中之乐也。……有鼓角者为横吹，用之军中，马上所奏者是也。……汉博望侯张骞入西域，传其法于西京，唯得《摩诃兜勒》一曲。李延年因胡曲更造新声二十八解，乘舆以为武乐，后汉以给边将，和帝时万人将军得用之。[②]

横吹曲最初以组曲的形式存在，《折杨柳》作为其中的一章其演奏情况与横吹曲的整体情况是一致的。汉代横吹乐隶属鼓吹署，其表演者自然是鼓吹署中的乐工；“马上奏之”、“乘舆以为武乐”说明了其表演场合和功能，“武乐”是与文乐相对、颂扬武功的乐曲，可见其一开始主要用于朝廷中的；所用的乐器主要是鼓角。

东汉时将横吹曲给赐边将，而且是“万人将军”才可以使用，这时它才成为真正的“军中之乐”。横吹曲从朝廷到边疆之后，又由军中

---

① 《隋书》，第13卷，第197页，北京，中华书局，1999。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第21卷，第309页，北京，中华书局，1979。

逐渐传播到民间，其表演情况也随之发生了一些变化。

首先，为了适应民间演奏的需要，从以组曲为整体流传变为单曲流传，魏晋南北朝时出现了横吹单曲的流传记载，如：

> 胡笳关下思，羌笛陇头鸣。（虞羲《咏霍将军北伐诗》）
>
> 《陇水》哀笳曲，《渔阳》惨鼓声。（庾信《经陈思王墓诗》
>
> 折杨柳之数声，雁惊前渚。落梅花之一曲，鸟散芳枝。（郑渎《吹笛楼赋》）
>
> 还将出塞曲，仍共胡笳鸣。（陈叔宝《折杨柳》）

其中也可以看到《折杨柳》的踪迹。

其次，演奏者由乐府中的乐工变为了普通民众，所用的乐器由鼓角变为笛、笳、箫、管等其中的一种，尤其是笛的使用最为广泛。这些变化从诗文记载中可见一斑：

> 羌笛写龙声，长吟入夜清。关山孤月下，来向陇头鸣。逐吹梅花落，含春柳色惊。（宋之问《咏笛》）
>
> 胡笳折杨柳，汉使采燕支。（卢照邻《和吴御史被使燕支》）
>
> 且悦清笳折杨柳，讵忆芳园桃李人。（骆宾王《从军中行路难》）
>
> 夜听胡笳折杨柳，教人意气忆长安。（王翰《凉州词》）
>
> 管声依折柳，琴韵动流波。（刘祎之《奉和别越王》）
>
> 此夜曲中闻折柳，何人不起故园情。（李白《春夜洛城闻笛》）
>
> 折柳悲春曲，吹笳断夜声。（郑愔《塞外三首》）
>
> 玉笛闲吹折杨柳，春风无事傍鱼潭。（羊士谔《泛舟入后溪》）
>
> 又吹杨柳激繁音，千里春色伤人心。（刘长卿《吹笛歌》）
>
> 剪雨裁烟一截秋，落梅杨柳曲中愁。（张乔《笛》）

军中使用鼓角这样比较大型的乐器没有什么问题，但是到了民间之后，普通人演奏、欣赏单曲《折杨柳》时，用笛、笳这样的乐器更加方便。《折杨柳》这一曲调在后世已成为笛曲的代表曲目，胡震亨《唐音癸签》言唐笛曲曰：

> 笛有雅笛、羌笛。唐所尚殆羌笛也，其乐与觱篥、箫、笳列

横吹部者同。有《悲风》、《欢乐树》等四十余曲，见前鼓吹曲内。乃如《关山月》、《折杨柳》、《落梅花》，唐人咏吹笛多用之。[1]

唐人咏笛多用《折杨柳》在上文所引资料中已有明确表述。然而不仅唐代如此，唐以后的历代都是这样：

阑干四绕，听折柳徘徊，数声终拍。（宋·周邦彦《月下笛》）

笛唤春风起。向湖边、腊前折柳，问君何意。（宋·张辑《貂裘换酒》）

楼边夜笛吹霜月，玉门杨柳边人折。（明·王逢年《折杨柳》）

芳菲随处满，杨柳最多情。染作春衣尽，吹为玉笛声。（明·杨慎《折杨柳》）

野塘无复折杨柳，春山自有落梅花。（清·毛奇龄《雨夜断桥闻笛声和丁起曹》）

再次，演奏的目的由颂扬武功变为抒情达意，演奏的效果往往是勾起听者的思乡怀人之情。明代陆深所著《俨山诗话》关于《折杨柳》的论述中说：

《折杨柳》，古曲名，多用以咏笛。李太白《春夜洛城闻笛》："此夜曲中闻折柳，何人不起故园情。"杜工部《闻笛》："故园杨柳今摇落，何得愁中却尽生。"吾乡袁御史景文亦有《闻笛》，落句云："天边杨柳虽无数，短叶长条非故园。"景文工诗，师法少陵。其诗有集，而笛诗俱用杨柳故园事，兴致各不同，与世之捋扯者异矣，识者自能辨之。[2]

这里陆深主要想说明袁凯（字景文）作诗虽取法杜甫，但并不是单纯因袭文意、剽窃词句，而是能自出机杼。但也揭示了《折杨柳》表达思乡之情的用法，以至于后人直接将杨柳与故乡联系起来。

在音乐风格上，汉横吹曲最初作为一个整体演奏、传播，其总体

---

① 胡震亨《唐音癸签》，第14卷，第154页，上海，上海古籍出版社，1981。

② 胡深《俨山诗话》，《全明诗话》，第713页，济南，齐鲁书社，2005。

的风格以悲为主，江淹《横吹赋》中说奏横吹曲时“和歌尽而泪续”，[①]听者“感魂伤情，获赏弥倍”。[②]可见其曲调悲哀的音乐特点。魏晋时期，以单曲形式传播之后，作为其中之一的《折杨柳》音乐风格同样如此：

折杨柳之数声，雁惊前渚。落梅花之一曲，鸟散芳枝。（郑渎《吹笛楼赋》）

羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关。（王之涣《出塞》）

此夜曲中闻折柳，何人不起故园情。（李白《春夜洛城闻笛》）

折柳悲春曲，吹笳断夜声。（郑愔《塞外三首》）

最后，汉横吹曲《折杨柳》虽无古辞流传，但从其最早的几首南北朝时期的拟作来看，已经奠定了其悲苦的基调。南朝陈代徐陵的《折杨柳》有“江陵有旧曲，洛下作新声”之句，可见南朝的文人是有机会听到此曲的，因此可以说南北朝时期的拟作的风格是符合《折杨柳》曲调的风格的。如：

寒夜猿声彻，游子泪沾裳。（梁元帝）

城高短箫发，林空画角悲。曲中无别意，并是为相思。（梁简文帝）

高楼十载别，杨柳濯丝枝。……春来谁不忘，相思君自知。（刘邈）

谷暗宵钲响，风高夜笛喧。聊持暂攀折，空足忆中园。（陈后主）

曲成攀折处，唯言怨别离。（岑之敬）

妾对长杨苑，君登高柳城。春还应共见，荡子太无情。（徐陵）

万里音尘绝，千条杨柳结。……供此依依情，无奈年年别。（江总）

这些曲辞所呈现的内容不外相思离别、征夫思妇，风格悲戚，与《折杨

① ② 俞绍初，张亚新校注《江淹集校注》，第222页，郑州，中州古籍出版社，1994。

柳》的音乐风格是吻合的。

总之，汉横吹曲《折杨柳》从朝廷来到民间之后，具备了更加贴近普通民众的演奏方式和情感需求的特点。

（二）梁鼓角横吹曲《折杨柳》的表演情况

梁鼓角横吹曲是梁代乐府之歌，与汉横吹曲不同，它是有曲有词，可以歌唱的。《乐府诗集》中《折杨柳歌辞》和《折杨柳枝歌》的歌辞后面有“右五曲，曲四解”和“右四曲，曲四解”的说明，“解”是乐曲演奏的单元，《乐府诗集》卷 26 曰：

> 《古今乐录》曰：“伧歌以一句为一解，中国以一章为一解。”王僧虔启云：“古曰章，今日解，解有多少。当时先诗而后声，诗叙事，声成文，必使志尽于诗，音尽于曲。是以作诗有丰约，制解有多少，犹诗《君子阳阳》两解，《南山有台》五解之类也。”

“伧歌”即为北歌，《折杨柳》源于北歌，因此在演奏的时候以一句为一解。它所用的乐器也主要是笛：

> 横笛，小篪也。汉灵帝好胡笛，有胡笛篪出于胡吹，即此也。梁胡歌云：“快马不须鞭，拗折杨柳枝，下马吹横笛，愁杀路傍儿。”此歌辞元出北国，知横笛是北国名。今横笛皆去义觜，其有觜者，谓之义觜笛。

这段材料是为了介绍“笛”这种乐器，其中引用了《折杨柳枝歌》的一首，说明《折杨柳枝歌》最能代表笛曲的特色，所以梁鼓角横吹曲的《折杨柳》所用乐器也是以“笛”为主。另外，从《折杨柳》的曲辞“蹀座吹长笛”、“下马吹横笛”也可以看出，此曲的演奏乐器是以笛为主。

关于梁鼓角横吹曲《折杨柳》的表演场合和目的，史料中并无明确记载，但是，《南齐书》和《南史·齐本纪》中关于东昏侯的记载中都提到了横吹曲：

> 高障之内，设部伍羽仪。复有数部，皆奏鼓吹羌胡伎，鼓角

横吹。夜出昼反，火光照天。[①]

二月丙寅，干和殿西厢火。壬午，诏遣羽林兵征雍州，中外纂严。始内横吹五部于殿内，昼夜奏之。壬戌，蚩尤旗见。

自江祏、始安王遥光等诛后，无所忌惮，日夜于后堂戏马，鼓噪为乐。合夕，便击金鼓吹角，令左右数百人叫，杂以羌胡横吹诸伎。[②]

这里并没有说明是哪种横吹曲，也没有具体曲目，但从文中提到的“羌胡横吹”来看，应是源于北歌，而梁鼓角横吹曲也是来源于北歌，所以其中可能会有梁鼓角横吹曲。这里横吹曲不仅作为军乐使用，还用于仪式和娱乐，表演者多是胡伎。从表演者来看，横吹曲可能是在齐代才流传到南方不久，汉族乐工还未习得，所以表演者仍是胡伎。

在音乐风格上，与汉横吹曲不同，梁鼓角横吹曲因为源于北乐，所以音乐风格更加激烈、雄壮。沈德潜《说诗晬语》曰：“梁时横吹曲，武人之词居多，北音竞奏，钲铙铿锵；《企喻歌》、《折杨柳歌词》、《木兰诗》等篇，尤汉魏人遗响也。北齐《敕勒歌》亦复相似。”[③]“钲铙铿锵”说明了音乐的激烈雄壮，而且特别举出《折杨柳歌词》作为例证，说明它是很有代表性的曲目。从演奏形式上，也可以看出其铿锵激烈的风格：

值得注意的是，这些曲辞，每曲四句，每句一解，这在乐府曲辞中是不多见的。一般乐府曲辞为四句一解，每一解作为一个歌唱单元。《折杨柳》以一句作为一个歌唱单元，歌唱单元的长度大大变短了，可知演唱时节奏紧凑，音调铿锵，符合北方民族豪爽直率的性格。[④]

另外，《折杨柳》的曲辞也表现出了这种风格：“放马两泉泽，忘不着连羁。担鞍逐马走，何得见马骑”、“健儿须快马，快马须健儿。跸跋黄尘

---

①《南齐书》，第7卷，第103页，北京，中华书局，1972。

②《南史》，第5卷，第150—151页，北京，中华书局，1975。

③ 沈德潜着，霍松林校注《原诗·一瓢诗话·说诗晬语》，第204—205页，北京，人民文学出版社，1979。

④ 方向明《论〈折杨柳〉》，海峡两岸文学与文化学术研讨会论文，2007。

下，然后别雌雄。”“健儿”、“快马”、“别雌雄”都体现了其豪爽雄壮的风格。

三、创作入乐情况

横吹曲《折杨柳》没有古辞传世，最早的曲辞作品是南北朝时期诗人的作品，但是史料记载中基本不见《折杨柳》入乐歌唱的记载，那么《乐府诗集》中所收的曲辞是否入乐呢？

关于25首横吹曲《折杨柳》拟作入乐问题，学者们历来认为是文人案头之作，并不入乐。如王运熙在《乐府诗述论》中说："这类汉横吹曲作品，南朝时，恐已不再配合音乐演唱，只是文人的案头之作。"沈冬在《唐代乐舞新论》中也有类似的表述。

从现存的史料来看，的确没有见到《折杨柳》拟作入乐的记载，但梁陈两代的作品是有入乐可能的。汉横吹曲《折杨柳》在魏晋南北朝时期的流传记载本身就很缺乏，没见到入乐记载并不奇怪，所以这并不能说明《折杨柳》在南北朝时没有入乐的可能。

首先，自永明体在齐代产生以后，在梁陈两代有了很大的发展，很多诗歌已基本合律，如沈德潜《古诗源》中评价梁简文帝《折杨柳》（巫山巫峡长）：

> 此种音节，竟是五言近体矣。古诗之亡，亡于齐梁之间，唐陈射洪起而廓清之。文得昌黎，诗得射洪，挽回之功不小。①

沈德潜说"古诗之亡，亡于齐梁之间"正是肯定了齐梁之诗对近体诗的开拓之功。吴相洲师在《永明体与音乐关系研究》一书中论及永明体就是在诗歌与音乐的互动关系中催生的，是为了诗歌入乐的方便而作，所以梁陈两代的拟作从声律上来说是具备入乐的资格的。钱志熙在《魏晋诗歌艺术原论》也有相关论述：

> 乐府诗是依附北方音乐系统而存在，尽管文人拟乐府，多与乐曲无关，但毕竟还需要一个音乐系统做背景。所作乐府歌词，虽然不像后世词家那样"倚声填词"，但作品写成后，是具备歌

---

① 沈德潜《古诗源》，第206页，沈阳，辽宁教育出版社，1997。

词资格的，条件允许的话也能付之乐工歌女，与五言古诗体有所不同。[①]

钱志熙在这里说“条件允许的话也能付之乐工歌女”，而梁陈两代的《折杨柳》拟作恰好有这个条件。

纵观梁陈两代《折杨柳》拟作的作者，除梁元帝、梁简文帝、陈后主是皇帝外，其余几位诗人也基本都是皇帝身边的近侍宠臣。其中，徐陵为梁陈两代的重要诗人，少年时随其父徐摛作梁简文帝的东宫学士，为萧纲文学集团中的重要成员，入陈以后，受到历代国主的厚遇，辅佐陈朝，为文学宗师；岑之敬十六擢高第，梁武帝召入面试，亲自论难，后命其为太学限内博士；江总出身高门，梁时所作诗篇深受梁武帝赏识，陈后主时，官至尚书令，任上“总当权宰，不持政务，但日与后主游宴后庭”，[②]其他如王瑳、张正见等人也经常出入以宫廷大臣为中心的文学集会，后主在东宫时“监抚之暇，事隙之晨，颇用谈笑娱情，琴樽间作，雅篇艳什，迭互峰起”，其成员据陈后主的诗题下注，还有张式、谢伸、岑之敬、王瑳等。在他即位后，与文士的聚会、宴饮更是不断，《陈书·江总传》：“日与后主游宴后庭，共陈暄孔范等十余人，当时谓之狎客。”[③]而在这些集会中，也少不了丝竹娱兴，即兴作诗入乐也是情理之中的。《陈书·后妃传》：

后主每引宾客对贵妃等游宴，则使诸贵人及女学士与狎客共赋新诗，互相赠答，采其尤艳丽者以为曲辞，被以新声，选宫女有容色者以千百数，另习而歌之，分部跌进，持以相乐。其曲有《玉树后庭花》、《临春乐》等。[④]

此处所说虽是作词“被以新声”，但北方乐曲在南朝宫廷中也是颇为流行，所以选横吹曲配辞歌唱也是可能的。据《隋书·音乐志》载：

后主嗣位，耽荒于酒，视朝之外，多在宴筵，尤重声乐，遣

音乐考察

---

① 钱志熙《魏晋诗歌艺术原论》，第371页，北京，北京大学出版社，2005。

②③《陈书》，第27卷，第242页，北京，中华书局，1999。

④《陈书》，第7卷，第89页，北京，中华书局，1999。

宫女习北方箫鼓，谓之“代北”，酒酣则奏之……[①]

由种种情况而论，虽没有直接的材料做证据，不能断言梁陈两代所拟《折杨柳》歌辞确实入乐，但至少是有这个可能的。

四、横吹曲《折杨柳》在唐代以后的流传情况

唐代产生的《杨柳枝》一曲由于题名和《折杨柳》均有“杨柳”二字，诗作内容也涉及咏柳，因而后人经常将两者混淆，虽然在唐代及以后《杨柳枝》的势头一直不减，有盖过《折杨柳》之势，但《折杨柳》曲在唐代以后确实仍有流传。本节将按时间顺序梳理《折杨柳》曲调在唐后的流传情况。

宋代正史中没有关于《折杨柳》的记载，实际上从唐代之后，正史乐志中已不见其名，今天所见的关于《折杨柳》的记载多见于文人墨客的诗词文章中。如仇远《赠张玉田》：“西北高楼一杯酒，与子长歌折杨柳。”[②]周邦彦《月下笛》：“阑干四绕，听折柳徘徊，数声终拍。”[③]赵鼎《浪淘沙》：“何处飞来三弄笛，风露凄清。……此夜曲中闻折柳，都是离情。”[④]张辑《貂裘换酒》：“笛唤春风起。向湖边、腊前折柳，问君何意。”[⑤]从这些诗句可以看出，《折杨柳》仍然和前代一样，演奏的乐器依然为笛子，如《月下笛》：“阑干四绕，听折柳徘徊，数声终拍”，“何处飞来三弄笛……此夜曲中闻折柳，都是离情”，“笛唤春风起。向湖边、腊前折柳，问君何意”，除了奏“折柳”，还有了“歌折柳”，如“西北高楼一杯酒，与子长歌折杨柳”，“折柳孤吟断杀肠”。在这些作品中《折杨柳》曲的作用仍是用来抒发离情别绪和咏笛。

辽金时期，无论是正史还是文人诗文作品等文献资料中，关于《折杨柳》的流传演奏情况的记载都很少，只在金代吕中孚的《信都送李嘉甫》有所提及：

---

①《隋书》，第13卷，第210页，北京，中华书局，1999。

②《山村遗集》，第69页，《文渊阁四库全书》，第1198册，上海，上海古籍出版社，2003。

③《清真词校注》，卷下，第399页，北京，中华书局，2007。

④《全宋词》，第2册，第948页，北京，中华书局，1965。

⑤《全宋词》，第4册，第2551页，北京，中华书局，1965。

溪水碧于草，溪边送客行。写诗传别意，把酒听歌声。去路菁天远，归心白羽轻。尊前折杨柳，一一是离情。①

此时，《折杨柳》依然为表现离别之情，并无太大变化。

与前代有关《折杨柳》的记载多是器乐笛曲不同，到了元代《折杨柳》入乐而歌的记录多了起来，如元代郯韶的《柳塘春》中说："使君明日上长安，莫唱东风折杨柳"，陈旅的《分题送方叔高江南得车遥遥》："燕姬十五居酒楼，弹筝唱歌折杨柳"，为什么一直以笛曲传世的《折杨柳》到了元代就可歌了呢？对此王辉斌在《唐后乐府诗史》中论述了元代乐府诗可歌的原因：

元代乐府诗之所以大都可配乐而唱者，主要表现在三个方面：一是与当时繁荣发达的音乐文学及诗人们自身的音乐修养的主客观条件密切相关；二是在"乐府音节，自宋已失其传"的现实情况下，使人们（含乐工、歌者等）大都为乐府诗的可歌创制新曲（所谓"今曲"），并能收到"使今曲歌于古，尤古之曲也，古之词歌于今，犹今之词也"的审美效果；三是借用地方歌曲的曲调以配唱。正因此，元代乐府诗之较为普遍可歌的实况，即成为了唐后乐府诗史上的一大奇迹。②

由这点来看，元代所歌之《折杨柳》其实已是新声，与原曲恐怕已无多大关系。受元代散曲、杂剧、词都相当繁荣的音乐文学的环境影响，元代诗人的音乐修养也很高。懂得音律的诗人们在适当的机会，比如说参加宴会或应人之请，为自己或他人的乐府诗配制新曲也是可能的，如杨维桢《铁崖先生古乐府》的《鸿门会》一诗下有其门人吴复所作的注云："先生酒酣时，常自歌其诗。"③

在明代文人的诗文中仍然可以寻到《折杨柳》的踪迹，如杨基《夜泊琵琶亭闻笛》"谁将折杨柳，三弄落花前，"④李昱《秋宵七

---

①《御定全金诗增补中州集》，第32卷，《文渊阁四库全书》，第482册，北京，商务印书馆，2005。

② 王辉斌《唐后乐府诗史》，第183页，合肥，黄山书社，2010。

③ 杨维桢《铁崖先生古乐府》，第1卷，第17页，四部丛刊影印本。

④ 杨基《眉庵集》，第7卷，第173页，成都，巴蜀书社，2005。

恨·笛》“伶伦截竹才过尺，一吹能裂苍崖石，况复声闻折杨柳”，[1]陈谟《谢烈妇》“宁歌折杨柳，不学野鸳鸯”，[2]王偁《少年行》“吴姬二八小垂手，短笛横吹折杨柳”，[3]王璲《会饮赋得酒字》“我将舞柘枝，君唱折杨柳”，[4]胡应麟《龙笛曲》“凭雕阑，弄纤手，落梅花，折杨柳”，[5]陆深《东家行》“箜篌弦上公渡河，羌笛声中折杨柳”。[6]在这些诗文中，有《折杨柳》笛曲，也有折柳歌。笛曲是自《折杨柳》产生以来最主要的一种流传形式，经历1000多年的沧桑变化，明代的笛曲《折杨柳》是否依然是当初的笛曲，已经不能确定。但可以肯定的是，自唐代以来，《折杨柳》已经成为文人们咏笛篇章中必然提到的曲目之一，这足以证明其价值。至于“折柳歌”，前文论述元代流传情况时已经提到，属于新声，这里就不做详述了。

《折杨柳》在清代仍有流传，但正史中没有记载，依然是见于文人的诗文作品中，如乾隆《古意》“多见送行人，悲歌折杨柳”，[7]王肇《丹阳月夜》“仿佛《折柳曲》，使我中情伤”，[8]陈大章《送胡卜子南归》“春光叫彻栗留音，赠别何堪折柳吟”，[9]毛奇龄《集淮阴旧城醉中送白门任金吾北行》“我欲劝君酒，漫歌折杨柳”，[10]《雨夜断桥闻笛声和丁起

---

①《草阁诗集》，第2卷，《文渊阁四库全书》，第1232册，第14页，上海，上海古籍出版社，2003。

②《海桑集》，第1卷，第544页，《文渊阁四库全书》，第1232册，上海，上海古籍出版社，2003。

③《虚舟集》，第3卷，《文渊阁四库全书》，第1237册，第41页，上海，上海古籍出版社，2003。

④《青城山人集》，第1卷，《文渊阁四库全书》，第1237册，第685—686页，上海，上海古籍出版社，2003。

⑤《少室山房集》，第7卷，《文渊阁四库全书》，第1290册，第55页，上海，上海古籍出版社，2003。

⑥《俨山集》，第4卷，《文渊阁四库全书》，第1268册，第26页，上海，上海古籍出版社，2003。

⑦《御制乐善堂全集定本》，第16卷，《文渊阁四库全书》，第1300册，第415页，上海，上海古籍出版社，2003。

⑧ 沈德潜《清诗别裁集》，第26卷，第1086页，上海，上海古籍出版社，2008。

⑨ 沈德潜《清诗别裁集》，第17卷，第677页，上海，上海古籍出版社，2008。

⑩《西河集》，第157卷，《文渊阁四库全书》，第1321册，第621页，上海，上海古籍出版社，2003。

曹》"野塘无复折杨柳，春山自有落梅花"，[1]查慎行《次韵酬别声山侄》"章江二月春风颠，横管孤吹折杨柳"。[2]在这些诗句中，《折杨柳》曲的作用依然是用来咏笛或者表达离别的情感主题，除了送别亲友，还有游子思乡，这都是对《折杨柳》产生之初作为军乐表达征人思归主题的发展。

作者简介：徐微微，1987年生，女，汉族，安徽淮北人，文学硕士，北京海淀区高思超常教育培训学校语文教师。

①《西河集》，第160卷，《文渊阁四库全书》，第1321册，第646页，上海，上海古籍出版社，2003。

②《敬业堂诗集》，第4卷，《文渊阁四库全书》，第1326册，第68页，上海，上海古籍出版社，2003。

东晋、南朝宫廷用乐类型研究

◇王志清

（吉首，吉首大学文学与新闻传播学院，416000）

提要：宫廷用乐与乐府艺术、乐府文学的发展存在密切关系。按照用乐的不同场合，东晋、南朝的宫廷用乐大致有三种情况：仪式用乐、节日用乐、娱乐用乐。元正大会是宫廷仪式用乐的重要场合，所用之乐基本为雅乐或带有雅乐性质的音乐。“三朝乐”是南朝又一重要的仪式乐。“三朝乐”作为一套完整的组曲，始自梁代。“三朝乐”汇集了雅乐和俗乐，体现出一定的观赏性。释奠作为一项重要的教育礼仪活动，从相关诗文来看，其用乐带有明显的仪式性。南朝宫廷在民俗节日中，如九月九日、三月三日、七夕等，也往往上演音乐。

关键词：宫廷；仪式；节日；娱乐

东晋、南朝是乐府音乐发展史上的一个特殊阶段，这一时期，中原旧曲、南方新声、北方少数民族乐歌形成多样化的音乐格局。对这一时期宫廷用乐类型的集中考察，有益于清晰认识乐府艺术和乐府文学发展的音乐背景。笔者按照用乐的不同场合，将宫廷用乐分为仪式用乐、节日用乐、娱乐用乐等三种情况加以考察。

一、朝廷仪式用乐

自周代以来，几乎所有的郊庙祭祀、朝廷宴飨及各种礼仪活动中都要使用雅乐。历代雅乐歌辞中描述了仪式用乐的情况。如《乐府诗集》收录颜延之所作《郊庙歌辞·夕牲歌》曰：“开元正首，礼交乐举。六典联事，九官列序。有牷在涤，有洁在俎。以荐王衷，以答神祐。”《郊庙歌辞·迎送神歌》曰：“广乐四陈，陟配在京。降德在民，奔精照夜。”《郊庙歌辞·飨神歌》曰：“备礼容。形儛缀。被歌钟。望帝阍。”这类歌辞几乎总要描述仪式中音乐使用的情况，可见仪式用乐作为礼乐制度的重要内容，已经形成为一定的礼乐传统。本文试对学界较少论及

的宫廷仪式场合用乐进行考察，包括：元正大会用乐、三朝用乐和释奠用乐。

（一）元正大会、小会用乐

《宋书·礼志》记载：

> 汉以高帝十月定秦旦为岁首，至武帝虽改用夏正，然朔犹常飨会，如元正之仪。魏、晋则冬至日受万国及百僚称贺，因小会。其仪亚于岁旦，晋有其注。宋永初元年八月，诏曰："庆冬使或遣不，役宜省，今可悉停。唯元正大庆，不得废耳。郡县遣冬使诣州及都督府者，亦宜同停。"①

这段文献记述汉至刘宋时期元正大会和冬至小会制度的沿革。汉承秦制，以十月为岁首，即元会之首。元会接见朝臣有一系列的仪式制度。汉武帝时代虽改历法，但元会仪式依然保留。魏晋以来，则在冬至日接受朝臣和四夷、外国使节的祝贺，称之为小会。但小会的规格要低于元会。宋武帝永初元年，冬至小会废止，元会庆典，依然保留。又据《宋书·礼志》又载："宋文帝元嘉十五年四月，……又诏今小会可停妓乐，时有临川曹太妃服。"②似在宋文帝时期，小会制度又得以恢复。

西晋武帝统治时期，元正大会仪式形成《咸宁注》。依据《咸宁注》的记载，《宋书·礼志》、《晋书·礼志》均描述了西晋元会仪式及用乐情况。具体仪式为：在元正大会前一日，即在殿前预先备太乐鼓吹和四厢乐。伴随仪式进行，"钟鼓作"，"太乐令跪请奏雅乐"，"四厢乐作"，上寿酒、行百官酒时奏"登歌"，群臣就席奏"食举乐"，食毕之后，太乐令"请进舞"，舞毕，鼓吹令又前跪奏："请以次进众伎"，宴乐结束，皇帝起，群臣拜，"钟鼓乐"。③

从以上仪式可见，元正大会所设皆为雅乐。钟、鼓本为雅乐器。魏晋时俗乐主要为丝竹乐，钟鼓之声为雅乐。"四厢"为朝会奏乐之处。西晋朝会有"四厢乐"。"四厢乐"是朝会仪式用乐的总称。《乐府诗集》

---

①《宋书》，第14卷，第345—346页，北京，中华书局，1974。

② 同上，第340页。

③ 以上关于元会仪式用乐情况的描述，文献来源于《宋书·礼志》，第14卷，第343—344页，北京，中华书局，1974。

"晋四厢乐歌"题解引《晋书·乐志》曰：

> 晋初，食举亦用《鹿鸣》。至武帝泰始五年，使傅玄、荀勖、张华各造正旦行礼及王公上寿酒、食举乐歌诗，后又诏成公绥亦作焉。傅玄造三篇：一曰《天鉴》，正旦大会行礼歌；二曰《于赫》，上寿酒歌；三曰《天命》，食举东西厢歌。[①]

据上可知，晋武帝时代的"四厢乐歌"包括正旦行礼歌、王公上寿酒歌、食举乐歌等。分别有傅玄、荀勖、张华、成公绥所造歌诗。又据《乐府诗集》引《宋书·乐志》曰：

> 《宋书·乐志》曰："晋荀勖造正旦大会行礼歌四篇：一曰《于皇》，当《于赫》；二曰《明明》，当《巍巍》；三曰《邦国》，当《洋洋》；四曰《祖宗》，当《鹿鸣》。王公上寿酒歌一篇，曰《践元辰》，当《羽觞行》。食举乐东西厢歌十二篇：一曰《煌煌》，当《鹿鸣》；二曰《宾之初筵》，当《于穆》；三曰《三后》，……十一曰《时邕》，当《参两仪》；十二曰《嘉会》。"[②]

荀勖所造乐歌亦包括正旦大会行礼歌、王公上寿酒歌、食举乐东西厢歌等。说明元会庆典中这三个仪式阶段运用歌诗。而皇帝出入时"钟鼓作"，大约只是奏钟鼓之声而并无歌诗。荀勖所造三部分歌诗中，食举东西厢歌数量达12篇，可能是这一仪式延续时间相对较长之故。

食毕后的"进舞"是由太乐令主持的。西晋时，朝廷音乐机构由太乐、鼓吹、清商、总章构成，雅、俗乐的管理较为分明。《乐府诗集》舞曲歌辞"雅舞"收录傅玄、荀勖、张华等造雅舞歌辞。故由太乐令主持的"进舞"可能为雅舞。

舞毕后的"进众伎"是由鼓吹令主持的。《晋书·职官志》记载："太常，有博士、协律校尉员，又统太学诸博士、祭酒及太史、太庙、太乐、鼓吹、陵等令，太史又别置灵台丞。"[③]据《隋书·乐志》记载，

---

①《乐府诗集》，第13卷，第182—183页，北京，中华书局，1974。

② 同上，第184—185页。

③《晋书》，第24卷，第735—736页，北京，中华书局，1974。

汉明帝时，四品乐中第三品为黄门鼓吹乐，“天子宴群臣之所用焉”。[①] 东汉时，鼓吹还用于道路、丧葬、皇后即位，基本已成为卤簿常用乐，而远不止于为“天子宴群臣之所用”。因此，西晋时鼓吹乐的用途也可能较为广泛，而宴会用乐则是鼓吹乐的基本功能。《宋书·礼志》在记述西晋鼓吹令所进“进众伎”结束后，又曰“宴乐”毕。从文意来看，应该是将鼓吹令所进“众伎”称为“宴乐”的，这就基本符合了汉代黄门鼓吹乐所掌为“天子宴会群臣”用乐的情况了。鼓吹令所进“众伎”可能不仅仅只是《乐府诗集》收录的鼓吹曲。究竟还包括哪些，文献中没有明确记载。魏晋以来，鼓吹曲已经雅化为歌颂功德之曲，带有一定的雅乐性质，这类音乐也适合在元正大会这样的大型仪式上演奏。

元正大会所进鼓吹众伎是由象车载入的。《晋书·舆服志》记载：

> 象车，汉卤簿最在前。武帝太康中平吴后，南越献驯象，诏作大车驾之，以载黄门鼓吹数十人，使越人骑之。元正大会，驾象入庭。[②]

由此可见，鼓吹令所进众伎与元会前一日已布置的钟鼓、四厢乐形式不同。

总体来看，元正大会所用之乐基本为雅乐或带有雅乐性质的音乐，这些音乐参与仪式进程，具备仪式用乐的特征，同时创造了庄重的仪式气氛。元正大会用乐从类型来看，包括钟鼓乐、舞乐、乐歌等。

《晋书·乐志》又记载元正大会有晨贺、昼会之分：

> ……然则，夜漏未尽七刻谓之晨贺。昼漏上三刻更出，百官奉寿酒，谓之昼会。别置女乐三十人于黄帐外，奏房中之歌。[③]

这段内容《宋书·乐志》不载。所谓“房中之歌”，《乐府诗集》《汉安世房中乐》题解曰：

> 《通典》曰：“周有《房中之乐》，歌后妃之德。秦始皇二十六

---

①《隋书》，第13卷，第286页，北京，中华书局，1974。
②《晋书》，第25卷，第756页，北京，中华书局，1974。
③《晋书》，第21卷，第651页，北京，中华书局，1974。

年，改曰《寿人》。”《汉书·礼乐志》曰：“汉《房中祠乐》，高祖唐山夫人所作。”[①]

可见“房中乐”与女性有关，且其性质并非一般俗乐。因此，有学者认为，“房中乐”、“房中歌”是指以王后、夫人等女性为活动主体的乐舞歌曲。[②]

《宋书·礼志》在记述西晋元正大会仪式后，曰：

江左更随事立位，大体亦无异也。宋有天下，多仍旧仪，所损益可知矣。[③]

可见东晋、刘宋元正大会仪式、用乐制度沿袭了西晋，只是改用了新制歌诗。《乐府诗集》著录王韶之所作《宋四厢乐歌》题解曰：

《宋书·乐志》曰：“王韶之造四厢乐歌五篇：一曰《肆夏乐歌》四章，客入，四厢振作《于铄曲》，皇帝当阳，四厢振作《将将曲》，皇帝入变服，四厢振作《于铄》、《将将》二曲，又黄钟、太蔟二厢作《法章》、《九功》二曲；二曰大会行礼歌二章，沽洗厢作，三曰王公上寿歌一章，黄钟厢作；四曰殿前登歌三章，别用金石；五曰食举歌十章，黄钟、太蔟二厢更作，黄钟作《晨羲》、《体至和》、《王道》、《开元辰》、《礼有容》五曲，太蔟作《五玉》、《怀荒裔》、《皇猷缉》、《惟永初》、《王道纯》五曲。”

据上可见，王韶之所造四厢乐歌配合的仪式也正是元正大会仪式。

《隋书·礼仪志》记述了梁代元会之礼。就其用乐情况言，似比西晋元会简略。在王公上寿酒并食毕后，乐伎奏。其后，还有一次宴乐。所用之乐究竟由哪些人执掌，属于何种类型的音乐，并无明确记载。《隋书·音乐志》提供了元会用乐的部分信息：

天监四年，掌宾礼贺玚，请议皇太子元会出入所奏。帝命

①《乐府诗集》，第8卷，第109页，北京，中华书局，1979。

② 参见王福利《郊庙燕射歌辞研究》，第105页，北京，北京大学出版社，2009。

③《宋书》，第14卷，第344页，北京，中华书局，1974。

别制养德之乐。玚谓宜名《元雅》，迎送二傅亦同用之。取《礼》"一有元良，万国以贞"之义。明山宾、严植之及徐勉等，以为周有九《夏》，梁有十二《雅》。此并则天数，为一代之曲。今加一雅，便成十三。玚又疑东宫所奏舞，帝下其议。玚以为，天子为乐，以赏诸侯之有德者。观其舞，知其德。况皇储养德春宫，式瞻攸属，谓宜备《大壮》、《大观》二舞，以宣文武之德。帝从之。于是改皇太子乐为《元贞》，奏二舞。是时礼乐制度，粲然有序。①

这段记载是有关梁武帝天监四年元会之日皇太子出入用乐的讨论。梁武帝令制新乐，贺玚认为新乐应名为《元雅》。明山宾、严植之等人则认为梁有国乐十二《雅》，有定制，不宜再以"雅"命名新乐。讨论的最后结果是，皇太子元会出入新制乐名为《元贞》，同时配备《大壮》、《大观》二舞。此二舞为雅舞。梁新制国乐十二《雅》为宗庙祭祀、三朝等仪式所用乐，属于雅乐。从这段记载来看，梁代元会所用乐可能主要为国乐十二《雅》以及部分雅舞曲，皇太子出入仪式另有新制雅乐。《隋书·乐志》又记载："武帝以梁鼓吹熊罴十二案，每元正大会，列于悬间，与正乐合奏。"这说明，梁代元会除雅乐，即"正乐"外，还有鼓吹乐。这和西晋元会日鼓吹令所掌之乐类型相同。《隋书·乐志》同时记载：

古有宫、商、角、徵、羽五引，梁以三朝元会奏之。②

据此，梁代元会用乐尚有新制"相和五引"。"相和引"本为魏晋俗乐，但梁代新制"相和引"使用在三朝乐、元正大会这样的礼仪活动中，实则已具备了一定的雅乐性质。

关于陈代元会日所用之乐，《隋书·音乐志》亦有记载：

（陈文帝天嘉）五年，诏尚书左丞刘平、仪曹郎张崖定南北郊及明堂仪注。改天嘉中所用齐乐，尽以韶为名。

……

至六年十一月，侍中尚书左仆射、建昌侯徐陵，仪曹郎中沈

①《隋书》，第13卷，第304页，北京，中华书局，1973。
②《隋书》，第15卷，第357页，北京，中华书局，1973。

罕，奏来年元会仪注，称舍人蔡景历奉敕，先会一日，太乐展宫悬、高絙、五案于殿庭。客入，奏《相和》五引。帝出，黄门侍郎举麾于殿上，掌故应之，举于阶下，奏《康韶》之乐。诏延王公登，奏《变韶》。奉珪璧讫，初引下殿，奏亦如之。帝兴，入便殿，奏《穆韶》。更衣又出，奏亦如之。帝举酒，奏《绥韶》。进膳，奏《侑韶》。帝御茶果，太常丞跪请进舞《七德》，继之《九序》。其鼓吹杂伎，取晋、宋之旧，微更附益。旧元会有黄龙变、文鹿、师子之类，太建初定制，皆除之。至是蔡景历奏，悉复设焉。①

这段记载说明，陈文帝元嘉年间制定的元会之礼用乐有陈代新制《韶》乐，这是依照梁代国乐十二《雅》制定的新国乐。同时包括梁代的《相和》五引以及雅舞。这段记载同时说明，自西晋以来，元会日所用乐有鼓吹以及各种杂伎。《隋书·音乐志》记载：

（梁代三朝乐）四十四，设寺子导安息孔雀、凤凰、文鹿胡舞登连《上云乐》歌舞伎；四十五，设缘高絙伎；四十六，设变黄龙弄龟伎。②

据此，梁代各种杂伎同时用于三朝及元正大会中。陈宣帝太建年间，元正大会用乐除去此类杂伎。

元正大会作为朝廷重要的仪式庆典，史书对其仪式用乐有较详细记载。东晋南朝以来，元正仪式用乐基本以西晋元正大会为蓝本，但由于晋迁江左，音乐散失，刘宋虽有恢复，但总的来看，似较西晋元正大会简略。尤其是西晋元正大会仪式间多次使用“钟鼓乐”，至东晋、南朝以来则很少见了。这是宫廷雅乐散失的结果。梁代元正大会用乐更具创新特点。新制“相和五引”，鼓吹熊罴十二案的设置，各种杂伎等，皆是梁代元正大会用乐的创新。

（二）三朝用乐

除元正大会用乐外，南朝又一重要的仪式乐是“三朝乐”。“朝”是天子、诸侯治事之处。天子、诸侯皆有三朝，外朝一和内朝二。外朝

---

①《隋书》，第13卷，第309页，北京，中华书局，1973。

② 同上，第303页。

是讨论特殊大事之处，内朝二，包括正朝和燕朝，分别是日常视朝和议论宗族之事的地方。[1]《隋书·音乐志》讨论登歌法曰：

梁武《乐论》以为登歌者颂祖宗功业，检《礼记》乃非元日所奏。若三朝大庆，百辟俱陈，升工籍殿，以咏祖考，君臣相对，便须涕洟。以此说非通，还以嘉庆用之。[2]

其中"三朝大庆"一语，说明"三朝"是重要的朝廷仪式。

"三朝"设乐，不始自梁代。《隋书·音乐志》记载："旧三朝设乐有登歌，以其颂祖宗之功烈，非君臣之所献也，于是去之。……自宋、齐已来，三朝有凤凰衔书伎。"[3]可见，梁代的"三朝乐"对前世的"三朝"用乐有所改造。从文献记载来看，"三朝乐"作为一套完整的组曲，始自梁代。《隋书·音乐志》详细记载了梁代"三朝"仪式及其用乐情况：

三朝，第一，奏《相和五引》：第二，众官入，奏《俊雅》；第三，皇帝入閤，奏《皇雅》；第四，皇太子发西中华门，奏《胤雅》；第五，皇帝进，王公发足；第六，王公降殿，同奏《寅雅》；第七，皇帝入储变服；第八，皇帝变服出储，同奏《皇雅》；第九，公卿上寿酒，奏《介雅》；第十，太子入预会，奏《胤雅》；十一，皇帝食举，奏《需雅》；十二，撤食，奏《雍雅》；十三，设《大壮》武舞；十四，设《大观》文舞；十五，设《雅歌》；十六，设俳伎；十七，设《鼙舞》；十八，设《铎舞》；十九，设《拂舞》；二十，设《巾舞》并《白纻》；二十一，设舞盘伎；二十二，设舞轮伎；二十三，设刺长追花幢伎；二十四，设受猾伎；二十五，设车轮折脰伎；二十六，设长蹻伎；二十七，设须弥山、黄山、三峡等伎；二十八，设跳铃伎；二十九，设跳剑伎；三十，设掷倒伎；三十一，设掷倒案伎；三十二，设青丝幢伎；三十三，设一伞花幢伎；三十四，设雷幢伎；三十五，设金轮幢伎；三十六，设白兽幢伎；三十七，设掷蹻伎；三十八，设狝猴

---

① 钱玄、钱兴奇著《三礼辞典》，第54页，南京，江苏古籍出版，1998。
②《隋书》，第15卷，第357页，北京，中华书局，1973。
③《隋书》，第13卷，第302—第303页，北京，中华书局，1973。

幢伎；三十九，设啄木幢伎；四十，设五案幢咒愿伎；四十一，设辟邪伎；四十二，设青紫鹿伎；四十三，设白武伎，作讫，将白鹿来迎下；四十四，设寺子导安息孔雀、凤凰、文鹿胡舞登连《上云乐》歌舞伎；四十五，设缘高絙伎；四十六，设变黄龙弄龟伎；四十七，皇太子起，奏《胤雅》；四十八，众官出，奏《俊雅》；四十九，皇帝兴，奏《皇雅》。[①]

从这段记述可见，“三朝”仪式不及元正大会烦琐，没有元正大会百官行礼、上寿酒等仪式。从“三朝”用乐的情况看，体现出更明显的观赏性、娱乐性。三朝仪式中，从众官入到撤食，配合的是梁代新制国乐十二雅。从撤食仪式后，基本进入观赏性的伎乐表演阶段，按表演顺序，先后有雅舞、俳伎、诸杂舞，数量最多的是各种杂伎。伎乐表演结束后，配合皇太子、众官、皇帝起等仪式的，依然是国乐十二雅中的曲目。因此，很明显，“三朝”仪式中音乐、伎艺表演的内容十分突出。

三朝仪式中最具观赏性的是各种杂伎。在各种杂伎之前，还有一个特殊的节目，即第16个节目——俳伎。这是进入观赏性俗乐的一个过渡，带有引导俗乐表演的性质。《乐府诗集》《俳歌辞》题解引《古今乐录》曰：

梁三朝乐第十六，设俳伎，伎儿以青布囊盛竹箧，贮两踒子，负束写地歌舞。小儿二人，提沓踒子头，读俳云：见俳不语言，俳涩所俳作一起。四坐敬止。马无悬蹄，牛无上齿。骆驼无角，奋迅两耳。半折荐博，四角恭跱。[②]

对此，伏俊琏的研究指出：

这篇俳词是“百戏”演奏前或演出中穿插的“致语”，就像后世演出变文前的“押座文”一样。内容大概是对即将演出或刚刚演完的“百戏”内容的总结，但它不是认真严肃的总结，而是带有调侃语调的概括。[③]

①《隋书》，第13卷，第302—303页，北京，中华书局，1973。
②《乐府诗集》，第56卷，第819—第820页，北京，中华书局，1973。
③ 伏俊琏《杂赋与乐府诗的关系》，《西北师大学报》，2007年第2期。

带有过渡性的“俳伎”之后，正式进入各种“杂伎”表演。“杂伎”的历史颇为悠久。《宋书·乐志》记载：

> 后汉正月旦，天子临德阳殿受朝贺，舍利从西方来，戏于殿前，激水化成比目鱼，跳跃嗽水，作雾翳日；毕，又化成黄龙，长八九丈，出水游戏，炫耀日光。以两大丝绳系两柱头，相去数丈，两倡女对舞，行于绳上，相逢切肩而不倾。
>
> 魏晋讫江左，犹有《夏育扛鼎》、《巨象行乳》、《神龟抃舞》、《背负灵岳》、《桂树白雪》、《画地成川》之乐焉。[①]

东汉时天子正月接受朝贺，即有鱼龙之戏及走绳索之类的杂伎。从魏晋至江左，已形成数个杂伎传统节目。杂伎在宫廷的流行，也引起一些人的批评和反对。据《宋书·乐志》记载，晋成帝咸康七年，散骑侍郎顾臻上表，批评杂伎不合礼仪，有损国体。因此，东汉一度曾废弃了数个杂伎节目。

从表演情况和曲目来看，杂伎主要是一种奇幻的表演形式，常有动物的形象出现，富于观赏性。杂伎主要呈现为场景表演，配备歌辞的情况不多。从文献记载来看，杂伎历史悠久，汉以来直至南朝宋、齐时代，宫廷的节日表演曲目中均设有杂伎。然而，在梁代以前，杂伎的表演并没有被纳入大型的宫廷音乐节目中。

梁代宫廷杂伎表演有如下特点：

第一，汇总了汉以来杂伎节日，数量众多，形成集中表演的较大规模。

第二，杂伎被纳入到具备仪式性的“三朝乐”中，提高了杂伎的音乐地位，成为援俗入雅的重要俗乐来源。

第三，各种“幢伎”数量较多。

“幢”是古代作仪仗用的以羽毛为饰的一种旗帜。用于军队中，同时亦出现在宣传佛教教义的“经幢”和“石幢”。佛教的“经幢”或“石幢”上，可能也绘制有龟龙鸟兽等动物形象。“三朝乐”的种种“幢伎”中，也确实显示了动物造型，尤其是第40个节目为“设五案幢咒愿伎”，似与佛教有关。历代帝王中，梁武帝对佛教的信奉是非常突出

---

①《宋书》，第19卷，第546页，北京，中华书局，1974。

的。由于他通晓音乐，因此，专门制作了一系列佛教音乐。《隋书·音乐志》记载："帝既笃敬佛法，又制《善哉》、《大乐》、《大欢》、《天道》、《仙道》、《神王》、《龙王》、《灭过恶》、《除爱水》、《断苦轮》等十篇，名为正乐，皆述佛法。又有法乐童子伎、童子倚歌梵呗，设无遮大会则为之。"[1]梁武帝既制作了数量众多的佛曲，可见他试图通过种种艺术形式宣扬佛法。"三朝乐"中的种种"幢伎"，可能有些与佛教是有关系的。

陈代三朝仪式在《隋书·音乐志》中也有详细记载：

> 至太建元年，定三朝之乐，采梁故事：第一，奏《相和》五引，各随王月，则先奏其钟。唯众官入，奏《俊雅》，林钟作，太簇参应之，取其臣道也。鼓吹作。皇帝出阁，奏《皇雅》，黄钟作，太簇、夹钟、姑洗、大吕皆应之。鼓吹作。皇太子入至十字陛，奏《胤雅》，太簇作，南吕参应之，取其二月少阳也。皇帝延王公登，奏《寅雅》，夷则作，夹钟应之，取其月法也。皇帝入宁变服，奏《皇雅》，黄钟作，林钟参应之。鼓吹作。皇帝出宁及升座，皆奏《皇雅》，并如变服之作。上寿酒，奏《介雅》，太簇作，南吕参应之，取其阳气盛长，万物辐凑也。食举，奏《需雅》，蕤宾作，……鼓吹引而去来。文舞奏《大观》，姑洗作，应钟参应之，三月万物必荣，取其布惠者也。鼓吹引而去来。众官出，奏《俊雅》，蕤宾作，林钟、夷则、南吕、无射、应钟、太簇参应之。鼓吹作。皇帝起，奏《皇雅》，黄钟作，林钟、夷则、南吕、无射参应之。鼓吹作。祠用宋曲，宴准梁乐，盖取人神不杂也。制曰："可。"[2]

"太建"是陈宣帝的年号。以上记载的是太建元年三朝仪式及用乐情况。这是所用雅乐还是梁代的国乐十二雅。据《隋书·音乐志》记载，至陈宣帝太建五年，南北郊及明堂所用乐，即改用本朝新制雅乐，以"韶"为称。据此，三朝所用雅乐可能也改用陈代新制雅乐。据"祀用宋曲，宴准梁乐"一语分析，陈代祭祀所用为宋曲，宴会所用为梁乐。所谓"宴准梁乐"，即指的是三朝用乐。因此，三朝仪式与郊庙祭祀仪式不同，一在祭

---

①《隋书》，第13卷，第305页，北京，中华书局，1973。

② 同上，第308页。

祀神灵，一在宴会群臣。陈代在三朝仪式上选择了梁乐。

但从实际用乐情况来看，陈代三朝仪式与梁代相比，有了较大变化，主要是各种观赏性的杂舞、杂伎、歌舞伎等全部取消。陈代三朝乐的仪式性远远大于其观赏性。在陈代三朝仪式用乐中，鼓吹乐的地位较为明显，鼓吹乐贯穿在整个仪式中。而梁代三朝乐中，只有第 41 设辟邪伎。《乐府诗集》汉铙歌《雉子斑》题解引《古今乐录》曰："梁三朝乐第四十一，设辟邪伎鼓吹作《雉子斑》曲引去来。"故梁代三朝乐只有第 41 个节目属于鼓吹曲目，而陈代鼓吹乐则在每一仪式环节中均有设置。鼓吹作为仪式乐，在汉代已经得到广泛运用。南朝时，鼓吹作为给赐之乐，产生了更广泛的社会影响。鼓吹在陈代三朝仪式的突出地位，正是鼓吹在南朝音乐地位和音乐影响体现的结果。《隋书 · 音乐志》记载：

> 天监七年，将有事太庙。诏曰："《礼》云'斋日不乐'，今亲奉始出宫，振作鼓吹。外可详议。"八座丞郎参议，请舆驾始出，鼓吹从而不作，还宫如常仪。帝从之，遂以定制。[①]

梁武帝信奉佛教，斋日不举乐。但有事太庙出宫，就礼制而言，需作鼓吹。最后折中二者，议定"鼓吹从而不作"。可见起驾出行必用鼓吹。据此也可说明，鼓吹在仪式乐中具有重要地位。

（三）释奠

释奠是重要的教育礼仪活动。《礼记 · 文王世子》曰："凡学，春官释奠于其先师，秋冬亦如之。"郑注曰："释奠者，设荐馔酌奠而已，无迎尸以下之事。"正义曰："此论四时在学释奠之事。凡学者，谓《礼》、《乐》、《诗》、书之学，于春夏之时，所教之官各释奠于其先师。秋冬之时，所教之官亦各释奠于其先师，故云'秋冬亦如之'。"又曰："释奠所以无尸者，以其主于行礼，非报功也。"[②]这里所谈的是四时常奠。进行释奠之礼的是各级学校中的"所教之官"。

《礼记 · 文王世子》又曰："凡始立学者，必释奠于先圣先师。及行

---

①《隋书》，第 13 卷，第 305 页，北京，中华书局，1973。

② 汉郑玄注、唐孔颖达疏《礼记正义》，第 20 卷，第 177 页，《十三经注疏》本，下册，北京，中华书局，1980。

事，必以币。”郑注曰：“谓天子命之教、始立学官者也。先圣，周公若孔子。”正义曰：“此明诸侯之国，天子命之使立学者，必释奠于先圣先师，及行事之时，必用币而行礼。诸侯言始立学，必释奠于先圣先师，则天子始立学，亦释奠于先圣先师也。……云‘先圣，周公若孔子’者，以周公孔子皆为先圣，近周公处祭周公，近孔子处祭孔子，故云‘若’。若是不定之辞，立学为重，故及先圣，常奠为轻，故唯祭先师。此经始立学，故奠先圣先师。”[①]这里所谈的是立学之奠。按正义的说法，无论诸侯立学还是天子“始立学”，都要行释奠之礼。

《宋书·礼志》记载：

> 魏齐王正始二年三月，帝讲《论语》通；五年五月，讲《尚书》通；七年十二月，讲《礼记》通；并使太常释奠，以太牢祀孔子于辟雍，以颜渊配。
>
> 晋武帝泰始七年，皇太子讲《孝经》通；咸宁三年，讲《诗》通；太康三年，讲《论语》通。元帝太兴三年，皇太子讲《论语》通，太子并亲释奠，以太牢祠孔子，以颜渊配。成帝咸康元年，帝讲《诗》通，穆帝升平元年三月，帝讲《孝经》通；孝武宁康三年七月，帝讲《孝经》通，并释奠如故事。[②]

《宋书·礼志》所记魏晋释奠之礼所祭祀的都是先圣孔子。按《礼记》，祭祀先圣应为始立学之释奠。《宋书》所载讲某经“通”意为何？“通”有通晓、博识之意，而无开始之意。因此，讲某经“通”的意思是通晓某经，有结束学习之意。这和《礼记》上所讲在学释奠和“始立学”之释奠皆不同。这应该是后世释奠礼的发展和演化。为天子进行释奠礼的是太常，而太子讲一经“通”后，亲自释奠。

南朝天子释奠之礼是一项重要的礼仪活动。这一礼仪往往有多位朝臣相随。礼乐一体，配合这一礼仪活动的是仪式乐。颜延之《皇太子释奠会作诗》九章其一曰：

> 肆议芳讯，大教克明。敬躬祀典，告奠圣灵。礼属观盥，乐

---

① 汉郑玄注、唐孔颖达疏《礼记正义》，第20卷，第178页，《十三经注疏》本，下册，北京，中华书局，1980。

②《宋书》，第17卷，第485页，北京，中华书局，1974。

荐歌笙。昭事是肃，俎实非馨。[1]

其二曰：

献终褒吉，即宫广讌。堂设象筵，庭宿金悬。台保兼徽，皇戚比彦。肴乾酒澄，端服整弁。[2]

逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗·宋诗》在其诗前引《宋略》曰："文帝元嘉二十年三月。皇太子劭释奠于国学。"[3]故这是刘劭在国学中进行释奠礼的场景。这两章诗中都写及释奠礼上的用乐。

阮彦《皇太子释奠会诗》八章之一曰：

献礼卒虔，分除起宴。庭旅宾筵，阶陈肆县。笙镛登越，干戚浮绚。明竿八音，幽驰九变。[4]

关于"肆县"。"肆"，悬钟磬于架，每架悬16枚。一架谓之堵；钟一架，磬，一架，谓之肆。《周礼·春官·小胥》曰："凡悬钟磬，半为堵，全为肆。"按《周礼·春官·小胥》："王，宫悬；侯，轩悬；卿大夫，判悬；士，特悬。"则天子应为四肆，诸侯应为三肆，卿大夫应为两肆，士应为一肆。[5]因此，所谓"肆县"是天子宫悬规格。"笙"这一乐器在雅乐中使用较多。乐工吹笙者，在堂下吹曲，谓之笙奏，为作乐之第二节。《仪礼·乡饮酒礼》曰："笙入堂下，磬南，北面立。乐《南陔》《白华》《华黍》。"[6]"干戚"是指盾与斧，古兵器。古武舞有操之而舞者，称干戚之舞。古时舞乐有文舞、武舞之分。文舞执羽旄，武舞执干戚。《礼记·乐记》曰："执其干戚，习其俯仰诎伸，容貌得庄焉；行其缀兆，要其节奏，行

---

① 逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》，《宋诗》，第5卷，第1227页，北京，中华书局，1983。下所引此书皆为该版。

② 同上。

③ 同上，第1226页。

④《先秦汉魏晋南北朝诗》，《齐诗》，第5卷，第1462页。

⑤ 钱玄、钱兴奇著《三礼辞典》，第942页，南京，江苏古籍出版，1998。

⑥ 郑玄注、唐贾公彦疏《仪礼注疏》，第9卷，第42页，《十三经注疏》本，下册，北京，中华书局，1980。

列得正焉，进退得齐焉。”[①]“八音”，古时指金、石、丝、竹、匏、土、革、木为八音。“九变”是指乐奏九次。

可见，阮彦在《皇太子释奠诗》中所写齐代释奠仪式是天子释奠规格，所写乐器是雅乐乐器，干戚、九变等皆在三礼等文献中出现过。因此，释奠用乐具有明显的仪式性。

陈代江总《释奠诗》曰：

> 间歌有节，合舞惟恭。阶陈樽篚，庭列笙镛。誉宣四学，业阐三雍。森沉灵宇，依稀神纵。[②]

间歌，一歌一吹相交替，谓之间歌，为作乐之第三节。仪式乐歌有娱神的功能，因此，江总的这首《释奠诗》中有“依稀神纵”之句。在肃穆、神秘的气氛中，仿佛有神灵的降临。

二、宫廷节日用乐

节日用乐是宫廷音乐的重要用途。这里所谓节日，并非指具备仪式性的宫廷节日，如元会，而是指源于民间的民俗节日，如九月九日、三月三日、七夕等。这类民俗节日不具备仪式性，因而用乐也有异于仪式用乐。

（一）九日

“九日”是九月九日之省称，即重阳节。曹丕《九日与钟繇书》曰：“岁往月来，忽复九月九日。九为阳数，而日月并应，俗嘉其名，以为宜于长久，故以享宴高会。”[③]《西京杂记》卷3“戚夫人侍人言宫中乐事”条云：“九月九日，佩茱萸，食蓬饵，饮菊华酒，令人长寿。”[④]吴均《续齐谐记》云：

---

① 郑玄注、唐孔颖达疏《礼记正义》，第19卷，第317页，《十三经注疏》本，下册，北京，中华书局，1980。

②《先秦汉魏晋南北朝诗》，《陈诗》，第8卷，第2577页。

③ 严可均《全上古三代秦汉三国六朝文》，第二册，《全三国文》，第7卷，第1088页。

④ 刘歆撰、晋葛洪集《西京杂记》卷三，《汉魏六朝笔记小说大观》，第98页，上海，上海古籍出版社，1999。

汝南桓景随费长房游学累年，长房谓曰："九月九日，汝家中当有灾，宜急去，令家人各做绛囊，盛茱萸，以系臂，登高饮菊花酒，此祸可除。"景如言，齐家登山。夕还，见鸡犬牛羊一时暴死。长房闻之曰："此可代也。"今世人九日登高饮酒，夫人带茱萸囊，盖始于此。[①]

宗懔《荆楚岁时记》云：

九月九日，四民并藉野饮食。按：杜公赡云："九月九日宴会，不知起于何代也。然自汉以来未改。今北人亦重此节。佩茱萸，食饵，饮黄花酒云令人长寿。近代皆宴设于台榭。"[②]

从上述文献可见，"九日"即指的是九月九日重阳节。此日有登高、饮菊花酒、食饵之习俗，并常举行宴飨活动，自汉代以来皆如此。可见，九月九日是朝野间的一个重要节日。

南朝诗人的作品中，有很多对于九日宫中宴会情景的描写。从诗题来看，属于宫中赐宴活动。作为宫廷中一个大型的节日盛会，音乐是必不可少的。试举几例。丘迟《九日侍宴乐游苑诗》曰：

朱明已谢，蓐收司礼。爰理秋祓，备扬旌棨。奉璋峨峨，金貂济济。上林弘敞，离宫非一。彩殿回风，丹楼映日。随珠甲帐，屯卫周悉。睟容徐动，天仪澄谧。云物游飏，光景高丽。枯叶未落，寒花委砌。丝桐激舞，楚雅閒慧。参差繁响，殷勤流诣。[③]

刘苞《九日侍宴乐游苑正阳堂诗》有句曰：

云飞雅琴奏，风起洞箫吹。曲终高宴罢，景落树阴移。微薄承嘉惠，饮德良不赀。取效绩无纪，感恩心自知。[④]

---

① 吴均撰《续齐谐记》，《汉魏六朝笔记小说大观》，第1007页，上海，上海古籍出版社，1999。

② 宗懔撰、隋杜公赡注《荆楚岁时记》，《汉魏六朝笔记小说大观》，第1059页，上海，上海古籍出版社，1999。

③《先秦汉魏晋南北朝诗》，《梁诗》，第5卷，第1602页。

④《先秦汉魏晋南北朝诗》，《梁诗》，第8卷，第1672页。

任昉《九日侍宴乐游苑诗》曰：

> 帝德峻韶夏，王功书颂平。共贯沿五胜，浊道迈三英。我皇抚归运，时乘信告成。一唱华钟石，再抚被丝笙。黄草归雒木，梯山荐玉荣。时来浊河变，瑞起温洛清。物色动宸眷，民豫降皇情。[①]

以上诗歌描写的是宫廷于九月九日在乐游苑举行的宴会情景。关于“乐游苑”，《宋书·礼志》记载：“北郊，晋成帝世始立，本在覆舟山南。宋太祖以其地为乐游苑，移于山西北”。[②]由此可见，乐游苑是宋太祖时期建设的，其地在覆舟山南。上述诗中描写的是梁宫廷于九日在乐游苑举行的宴会。

九日宴会规模盛大，仪仗卫队人数众多，朝臣济济一堂。宴会之上，音乐、舞蹈创造了浓厚的节日气氛。从九日宴会音乐的乐器来看，雅、俗兼有，钟石，丝、笙、琴、洞箫，丝竹类乐器明显较钟石乐器多，因此，宴会所奏音乐，自然是以俗乐新声为主。

（二）三日

《宋书·礼志》曰：

> 旧说后汉有郭虞者，有三女。以三月上辰产二女，上巳产一女。二日之中，而三女并亡。俗以为大忌。至此月此日，不敢止家，皆于东流水上为祈禳，自洁濯，谓之禊祠。分流行觞，遂成曲水。史臣案《周礼》，女巫掌岁时祓除衅浴，如今三月上巳如水上之类也。衅浴谓以香薰草药沐浴也。《韩诗》曰：“郑国之俗，三月上巳，之溱、洧两水之上，招魂续魄。秉兰草，拂不祥。”此则其来甚久，非起郭虞之遗风、今世之度水也。《月令》，暮春，天子始乘舟。蔡邕章句曰：“阳气和暖，鲔鱼时至，将取以荐寝庙，故因是乘舟禊于名川也。《论语》，暮春浴乎沂。自上及下，古有此礼。今三月上巳，祓于水滨，盖出此也。”邕之言然。……
>
> 晋海西钟山后流杯曲水，延百僚，皆其事也。宫人循之至今。[③]

---

① 《先秦汉魏晋南北朝诗》，《梁诗》，第5卷，第1596页。

② 《宋书》，第14卷，第346页，北京，中华书局，1974。

③ 《宋书》，第15卷，第385—386页，北京，中华书局，1974。

《南齐书·礼志》曰：

三月三日曲水会，古禊祭也。汉《礼仪志》云“季春月上巳，官民皆洁濯于东流水上，自洗濯祓除去宿疾为大洁”。不见东流为何水也。晋中朝云，卿已下至于庶民，皆禊洛水之侧，事见诸《禊赋》及《夏仲御传》也。①

《宋书》记述了三月三日水边禊祭习俗的种种来源。郭虞女之事为汉代民间的附会，不可信。沈约援引《周礼》、《韩诗》，认为禊祭之俗渊源于先秦巫祭，先秦时代郑国已流行三月上巳日于溱、洧水边拂不祥的习俗。沈约并引蔡邕言，认为《论语》所记浴于沂水是后代禊祭的渊源。总体而言，禊祭由来已久，汉代已非常流行。西晋禊于洛水。东晋禊于钟山，并流杯曲水，飨宴百僚，宫廷中此一习俗一直沿袭下来。

南朝诗人所作三月三日侍游之作有一定数量，这说明宫廷三日禊祭是一个重要的礼俗活动。从诗歌来看，宫廷禊祭多有歌乐相伴，实际上成为宫廷盛会。颜延之《车驾幸京口三月三日侍游曲阿后湖作诗》有句曰：

虞风载帝狩，夏谚颂王游。春方动宸驾，望幸倾五州。山祇跸峤路，水若警沧流。神御出瑶轸，天仪降藻舟。万轴胤行卫，千翼泛飞浮。凋云丽璇盖，祥飙被彩斿。江南进荆艳，河激献赵讴。金练照海浦，笳鼓震溟洲。②

诗描写了曲阿后湖舟船浮流的盛大场面，同时有笳鼓之声响彻湖面，更有江南歌舞、北方音乐在舟船之上表演，渲染出欢乐、祥和之气氛。这是元嘉二十六年刘宋朝廷禊祭之场面。

谢朓《侍宴华光殿曲水奉敕为皇太子作诗》九章之一曰：

高殿弘敞，禁林稠密。青磴崛起，丹楼间出。翠葆随风，金戈动日。惆怅清管，徘徊轻佾。③

---

①《南齐书》，第9卷，第149页，北京，中华书局，1972。
②《先秦汉魏晋南北朝诗》，《宋诗》，第5卷，第1231页。
③《先秦汉魏晋南北朝诗》，《齐诗》，第3卷，第1422页。

《三日侍华光殿曲水宴代人应诏诗》有句曰：

弱腕纤腰，迁延妙舞。秦筝赵瑟，般勤促柱。降席连绥，称觞接武。稽首万年，献兹多祜。[①]

《三日侍宴曲水代人应诏诗》曰：

上巳惟昔，于彼禊流。祓秽河浒，张乐春畴。既停龙驾，亦泛凫舟。灵宫备矣，无待兹游。

金觞摇荡，玉俎推移。筵浮水豹，席扰云螭。寥亮琴瑟，嗷咷埙篪。欢兹广燕，穆穆天仪。[②]

这两首诗均为谢朓参加华光殿曲水宴代人应诏之作。谢诗所描写的禊祭场景没有颜延之笔下的场景那样恢弘，但以清丽之笔细致描写了水边凫舟、曲水流杯、曼妙音乐等。在第二首诗中出现的乐器有埙、篪、琴、瑟、筝等。埙、篪是两种很古老的吹奏乐器。《诗经》中已经出现了这两种乐器。[③]埙用土制成，而有多个按孔。篪，一管多孔，用口唇发音。琴、瑟、筝属于弹拨的弦乐器。与颜延之诗所描写的刘宋禊祭不同，没有出现笳、鼓等乐器。舞蹈，是禊祭场景中不可缺少的内容。谢朓诗对禊祭场景中轻妙优美的歌舞进行了描写，表演者皆为弱腕纤腰的宫中女伎。

陈后主《上巳玄圃宣猷堂禊饮同共八韵诗》曰：

绮殿三春晚，玉烛四时平。藤交近浦暗，花照远林明。百戏阶庭满，八音弦调清。莺喧杂管韵，钟响带风生。山高云气积，水急溜杯轻。簪缨今盛此，俊乂本多名。带才尽壮思，文采发雕英。乐是西园日，欢兹南馆情。[④]

陈后主时代的禊祭于三月三日在玄圃宣猷堂举行。值得注意的是，除了管乐器、弦乐器、金石乐器钟之外，在禊祭场景中还出现了“百戏”。百戏的加入，增加了禊祭的娱乐气氛。汉代已经鱼龙蔓延、角抵等百戏。《宋

① 《先秦汉魏晋南北朝诗》，《齐诗》，第 3 卷，第 1423 页。

② 同上，第 1423—1424 页。

③ 杨荫浏《中国古代音乐史稿》，第 41 页，北京，人民音乐出版社，2004。

④ 《先秦汉魏晋南北朝诗》，《陈诗》，第 4 卷，第 2515 页。

书·乐志》记载：

> 后汉正月旦，天子临德阳殿受朝贺，舍利从西方来，戏于殿前，激水化成比目鱼，跳跃嗽水，作雾翳日；毕，又化成黄龙，长八九丈，出水游戏，炫耀日光。以两大丝绳系两柱头，相去数丈，两倡女对舞，行于绳上，相逢切肩而不倾。
>
> 魏晋讫江左，犹有《夏育扛鼎》、《巨象行乳》、《神龟抃舞》、《背负灵岳》、《桂树白雪》、《画地成川》之乐焉。[①]

《隋书·音乐志》又记载，梁代三朝乐49个节目中，杂技百戏占据一半以上。这说明，东晋、南朝以来，百戏在宫廷中十分流行，是重要的宫廷娱乐节目。

从南朝禊祭用乐来看，并没有特殊规定，历朝设乐也不尽相同。总的来看，乐器种类较多，乐舞姿态美好，形式丰富，具有较为突出的娱乐性，符合宫廷节日宴乐的要求。

（三）七夕

南朝梁宗懔《荆楚岁时记》曰："七月七日，为牵牛织女聚会之夜。…… 是夕，人家妇女结彩缕，穿七孔针。咸以金银鍮石为针，陈瓜果于庭中以乞巧，有喜子网于瓜上，则以为符应。"[②]

陈后主《七夕宴乐修殿各赋六韵》座有张式、陆琼、褚玠、王琼、傅纬、陆瑜、姚察七人上。其诗曰：

> 秋初芰荷殿，宝帐芙蓉开。玉笛随弦上，金钿逐照回。钗光摇玳瑁，柱色轻玫瑰。笑靨人前敛，衣香动处来。非同七襄驾，讵隔一春梅。神仙定不及，宁用流霞杯。

陈后主在七夕节宴乐众臣，其中"玉笛随弦上"一语，说明宴会上有丝竹乐佐兴。而金钿、钗光、笑靥、衣香等语，说明宴会上还有女伎的歌舞表演。

---

①《宋书》，第19卷，第546页，北京，中华书局，1974。

② 宗懔《荆楚岁时记》，《汉魏六朝笔记小说大观》，第1058页，上海，上海古籍出版社，1999。

三、宫廷娱乐用乐

宫廷娱乐宴乐并非只在节日举行，有些娱乐宴乐，只是出于君臣聚会、或宫廷娱乐的目的，并无节庆背景。

刘宋时期鲍照曾作有《代白纻舞歌词四首》。《全宋文》中收录鲍照《奉始兴王命作白纻舞曲启》，说明了这篇启的写作情况。启曰：

> 侍郎臣鲍照启。被教作白纻舞歌词，谨竭庸陋，裁为四曲。附启上呈，识方洪悴。思途猥局。言既无雅，声未能文，不足以宣赞圣旨。抽拔妙实，谨遣简馀。惭随悚盈。谨启。[①]

这篇启说得很明白，歌词是应始兴王命所作，但其中“不足以宣赞圣旨”一语值得注意。“圣旨”一词多指皇帝命令。这说明，《白纻舞歌词》有可能是宋孝武帝令始兴王等撰写，始兴王又令鲍照撰写，实际上是代始兴王而作。南朝时代，文人代皇族或一些不通文墨之官僚作诗作文较为普遍。即使在宫廷宴会上，皇帝令群臣作诗记盛况，也常有代笔的情况。因此，鲍照代始兴王作《白纻舞歌词》是很有可能的。

《白纻舞》本为中原旧舞曲。流传至南朝时，备受宫廷喜好。作为宫廷乐舞，白纻舞表演的机会很多。因此，也就需要较多的新歌词。这可能是孝武帝令始兴王等作歌词的原因。鲍照所作歌词共四首。其中三首曰：

> 吴刀楚制为佩袆，纤罗雾縠垂羽衣。含商咀徵歌露晞，珠屣飒沓纨袖飞。凄风夏起素云回，车怠马烦客忘归，兰膏明烛承夜晖。
>
> 桂宫柏寝拟天居，朱爵文窗韬绮疏。象床瑶席镇犀渠，雕屏匼匝组帷舒。秦筝赵瑟挟笙竽，垂珰散佩盈玉除，停觞不御欲谁须。
>
> 三星参差露沾湿，弦悲管清月将入。寒光萧条候虫急，荆王流叹楚妃泣。红颜难长时易戢，凝华结藻久延立，非君之故岂安集。[②]

---

①《全宋文》，第47卷，第2692页，《全上古三代秦汉三国六朝文》，第二册，上海，上海辞书出版社，2006。

②《乐府诗集》，第55卷，第800—801页，北京，中华书局，1979。

以上三首歌词都描写到了歌舞宴席的情景。由于具有为宫廷作歌词的明确目的，鲍照很可能将宫廷乐舞的情况融合在了新歌词中。其中第二首“天居”种种奢华的器物和装饰，实有皇家气象。身着华贵丝织品的女伎明艳动人，舞步飞旋，舞袖飘舞，歌喉婉转，令人流连忘返。各种丝竹乐器，瑟、筝、管等，创造了美妙动人的音乐。透过鲍照所作歌词，约略可以想象刘宋宫廷歌舞宴乐的场景。

除《白纻舞》外，据《宋书·乐志》的记载，刘宋宫廷中有鞞舞、巾舞、拂舞等中原旧舞。《宋书·乐志》曰：

> 又有西、伧、羌、胡诸杂舞。随王诞在襄阳，造《襄阳乐》；南平穆王为豫州，造《寿阳乐》；荆州刺史沈攸之又造《西乌飞歌曲》，并列于乐官。歌词多淫哇不典正。[1]

刘宋宫廷中尚有西曲以及北方少数民族舞蹈等。《襄阳乐》、《寿阳乐》、《西乌飞歌曲》（按：即《西乌夜飞》）均是西曲，西曲中多为舞曲。这些舞曲都列于乐官，即都成为宫廷舞曲。从以上所见刘宋宫廷中所见各种舞曲，可以说明，刘宋宫廷中娱乐宴会所用音乐形式极为丰富。

《吴声歌曲》中有一组组曲。《乐府诗集》《吴声歌曲》题解引《古今乐录》曰：

> 《古今乐录》曰：“吴声歌旧器有篪、箜篌、琵琶，今有笙、筝。其曲有《命啸》、《吴声》、《游曲》、《半折》、《六变》、《八解》，《命啸》十解，存者有《乌噪林》、《浮云驱》、《雁归湖》、《马让》，馀皆不传。吴声十曲：一曰《子夜》，二曰《上柱》，三曰《凤将雏》，四曰《上声》，五曰《欢闻》，六曰《欢闻变》，七曰《前溪》，八曰《阿子》，九曰《丁督护》，十曰《团扇郎》，并梁所用曲。《凤将雏》以上三曲，古有歌，自汉至梁不改，今不传。《上声》以下七曲，内人包明月制舞《前溪》一曲，馀并王金珠所制也。《游曲》六曲《子夜四时歌》、《警歌》、《变歌》，并十曲中间游曲也。[2]

---

①《宋书》，第19卷，第552页，北京，中华书局，1974。

②《乐府诗集》，第44卷，第640页，北京，中华书局，1979。

从上述文献可知，《吴声十曲》是高度艺术化的宫廷组曲。其曲目顺序应是其演出顺序。十曲中间穿插有游曲六曲，是十曲演唱间隙演唱之曲。王运熙认为，十曲的演唱时间很长，所以在演唱间隙需要有穿插之曲。游曲六曲为《子夜四时歌》、《警歌》、《变歌》等，《子夜四时歌》包括《春歌》、《夏歌》、《秋歌》、《冬歌》等四曲，加上《子夜警歌》、《子夜变歌》，共为六曲。《吴声十曲》的第一支曲调即为《子夜》，而游曲又全部为子夜的变曲。可见，东晋南朝时，《子夜》是一支著名的曲调。

上述文献还说明，梁代宫廷乐人王金珠、包明月等创作过十曲部分曲调的歌辞。乐人创作歌辞的目的自然是要被之管弦。因此，梁代宫廷中大型组曲《吴声十曲》应该是宫廷宴会中所用的娱乐组曲。这十支曲调全部为新声歌曲，其演唱的场合只能是宫廷宴会。由于《吴声十曲》是形式精美的大型组曲，所以，其应用的场合应该是正式的宫廷大型宴会。

君臣聚会宴乐在更多的情况下可能是小型宴会，其音乐形式较为随意、灵活。《南史·王俭传》记载：

> 后幸华林宴集，使各效伎艺。褚彦回弹琵琶，王僧虔、柳世隆弹琴，沈文季歌《子夜来》，张敬儿舞。俭曰："臣无所解，唯知诵书。"因跪上前诵相如《封禅书》。[①]

齐高帝在华林园宴会上，令众臣各自展示才艺。褚渊善弹琵琶，王僧虔、柳世隆二人善弹琴，沈文季擅长演唱吴声著名曲调《子夜》，张敬儿表演舞蹈。王俭称没有其他才艺，故为武帝颂《封禅书》。封禅是盛世之典，为武帝诵《封禅书》，实际上是为其歌功颂德。王俭并非没有才艺，他喜好音乐。齐武帝华林园宴集是非正式的君臣聚会，参与人数少，也没有宫廷女伎的参加佐兴，因此，这种聚会上的音乐形式较为随意。

宫廷娱乐宴会不仅有歌舞，而且，还往往令群臣以诗记盛况，诗赋、歌舞创造了亦雅亦俗的宴会气氛。从南朝众多的宴会应令诗、应诏诗中，可以了解宫廷宴乐的情况。

梁代王暕《观乐应诏诗》曰：

---

①《南史》，第22卷，第593页，北京，中华书局，1975。

赵瑟含清音，秦筝凝逸响。参差陈九夏，依迟分四上。从风绕金梁，含云映珠网。递奏岂二八，繁弦非一两。幸叨东郭吹，侧陪南风赏。忘味信铿锵，餐和终俯仰。轻尘已飞散，游鱼亦翻荡。恩光实难遇，咏言宁易放。①

从诗题来看，这是梁代宫廷邀群臣观乐的活动，其间，群臣应诏作诗，以记其盛况，因此，诗中有“恩光实难遇”这样感谢皇恩的语句。由于是专门的观乐活动，所以诗中关于音乐、歌舞描写的内容较为细致。“九夏”是古乐名，《周礼·春官·钟师》曰：“钟师，掌金奏，凡乐事，以钟鼓奏九夏：王夏、肆夏、昭夏、纳夏、章夏、齐夏、族夏、祴夏、骜夏。”②诗中所谓“参差陈九夏”，也可能是用典，并不一定是宴会上有雅乐。而赵瑟弹奏出清音，秦筝发出高亢之声，丝弦乐器显然是娱乐宴会上的主要乐器。“俯仰”应是描写舞蹈。

陈代江总《宴乐修堂应令诗》曰：

肃城通甲观，承华启画堂。北宫降恩赏，西园度羽觞。殊私奉玉裕，终宴在金房。庭晖连树彩，檐影接云光。仙如伊水驾，乐似洞庭张。弹丝命琴瑟，吹竹动笙簧。庸疏滥应阮，衰朽忝连章。③

陈代张正见《御幸乐游苑侍宴诗》有句曰：

鸣玉升文砌，称觞溢绮筵。兽舞依钟石，莺歌应管弦。霞明黄鹄路，风爽白云天。潦收荷盖折，露重菊花鲜。上林宾早雁，长杨唱晚蝉。小臣惭艺业，击壤慕怀铅。康衢飞驶羽，大海滴微涓。咏歌还集木，舞蹈遂临泉。愿荐南山寿，明明奉万年。④

在宫廷宴会上，丝竹之声，歌舞之乐，是必不可少的娱乐活动。钟石之乐也可能出现在这样的宴会上。钟、石，作为更多用于雅乐演奏的乐器，能

①《先秦汉魏晋南北朝诗》，《梁诗》，第5卷，第1593页。

② 郑玄注、唐孔颖达疏《周礼注疏》，第24卷，第162页，《十三经注疏》本，上册，北京，中华书局，1980。

③《先秦汉魏晋南北朝诗》，《陈诗》，第8卷，第2578页。

④《先秦汉魏晋南北朝诗》，《陈诗》，第3卷，第2485页。

创造出厚重、深沉、单纯之音，更好地烘托出了丝、弦乐器丰富多变的音乐效果。

《隋书·音乐志》云：

> 及后主嗣位，耽荒于酒，视朝之外，多在宴筵。尤重声乐，遣宫女习北方箫鼓，谓之《代北》，酒酣则奏之。又于清乐中造《黄鹂留》及《玉树后庭花》、《金钗两臂垂》等曲，与幸臣等制其歌词，绮艳相高，极于轻薄。男女唱和，其音甚哀。①

陈后主时代的宫廷宴会上，不仅有清乐，还有来自北方少数民族的音乐。他与幸臣还制作新歌辞，风格浮靡。这些新歌辞有的是以男女唱和的形式演唱的，其哀感顽艳之音动人心魄。

作者简介：王志清，女，1972年生，吉首大学文学与新闻传播学院副教授，文学博士，主要研究方向为魏晋南北朝文学与乐府文学。

---

①《隋书》，第13卷，第309页，北京，中华书局，1973。

北朝乐府内乐辞的入乐情况考察①

◇王淑梅

（徐州，江苏师范大学文学院，221116）

提要：根据乐府诗的音乐本质及生态特点，以是否入乐为核心考察各类歌辞在北朝乐府内的创制及入乐、著录等情形，有助于揭示北朝乐府音乐的复杂性及其形成原因。入乐实则表明这些歌乐在北朝乐府范围内，仍然保有由曲调、歌辞、乐器、表演者等各方面保障下的艺术生态的完整性，不入乐者则已经缺失，无法进一步产生影响。从歌乐舞辞的入乐实际，可以分明觉察北朝统治者的审美倾向、南北文化的差异与隔膜以及具体的乐府音乐建设的基础保障，操纵着各类歌辞乐舞的走向，使其最终归于不同的历史序列。

关键词：北朝；乐府诗；入乐

乐府诗不同于一般的诗歌文本，它的创制、使用及流播，其核心关节点在于是否实现了入乐，入乐既是乐府诗创制的目的，也是其价值得以实现的方式。乐府诗是否入乐是以具体的乐府音乐、礼乐制度的基础为保障的。一首乐府诗创制出来，如不能实现入乐，必然影响其流传与接受。下文即从入乐的角度梳理北朝乐府内乐辞的入乐使用情况，从而估量其价值及影响。

还原北朝乐府内乐辞的入乐情况当考虑到这样几种复杂性因素：第一，曾在北朝入乐，但后世失传或残佚而未被《隋书》、《乐府诗集》等文献载录的乐辞需要补充。第二，南北朝时期乐器、乐人、乐种因流离战乱而迁转，使得某些乐调、乐辞产生融合，如现存“梁鼓角横吹曲”实源于北朝，流入南方经过再度加工改造，此类乐府乐辞的入乐需要审慎处理。第三，域外的乐府音乐流入北朝，应该真实反映它们在北

---

① 本文为教育部人文社科重点研究基地重大项目“乐府诗断代研究”（07JJD750184）及国家社科基金青年项目“魏晋乐府诗的诗乐关系研究”（10CZW020）、2010年江苏省青蓝工程资助项目的阶段性成果。

朝乐府入乐的客观事实。

一、郊庙歌辞

北朝现存郊庙歌辞95首，包括齐武成帝时期55首，[①]北周庾信作40首，各施用于本朝。后魏朝虽无郊庙歌辞流存，但据《魏书·乐志》："初，侍中崔光、临淮王彧并为郊庙歌词而迄不施用，乐人传习旧曲，加以讹失，了无章句。"[②]崔光与元彧曾创郊庙歌辞，崔光在孝文帝朝兼侍中之职，宣武帝朝为正侍中。元彧作为临淮王谭之曾孙，复封临淮王，与穆绍并为僚属，时间也应该是在宣武帝朝才有可能。由此可基本确定崔、元二人造郊庙歌辞在宣武帝时期。

《魏书·乐志》指出后魏一朝传习旧曲以入乐。具体包括如下三种：一是中原古雅乐。正始四年春，太乐令公孙崇《请以高肇监乐务表》云："乐府先正声有《王夏》、《肆夏》、《登歌》、《鹿鸣》之属六十余韵，又有《文始》、《五行》、《勺舞》。"[③]又《魏书·乐志》云："世祖（太武帝拓跋焘）又破赫连昌，获古雅乐；及平凉州，得其伶人、器服，并择而存之。"[④]这些古雅乐一直入于后魏乐府，但使用情形却不容乐观。由于南北战乱，宫悬乐器损毁及乐工艺人流亡，后魏乐府的雅乐建设一直未见成效。加之北魏历代君主忙于经营四方，开疆拓土，无暇于礼乐之事，直至孝文帝太和年间，命中书监高闾草创古乐，然而随着高闾去世，雅乐建设的任务只好委派给公孙崇，苦心经营了10余年，仍然存在着体制舛谬，未合古义之弊。永平三年，太常卿刘芳请求重修。《魏书·乐志》载其奏书云：

> "大魏应期启运，奄有万方，虽日不暇给，常以礼乐为先。古乐亏阙，询求靡所，故顷年以来，创造非一，考之经史，每乖典制。遂使铿锵之礼，未备于郊庙；鼓舞之式，尚阙于庭陛。臣

---

①《隋书·乐志》曰："齐武成时，始定四郊、宗庙、三朝之乐。"见郭茂倩《乐府诗集》，第3卷，第36页，北京，中华书局，1979。

②《魏书》，第109卷，第2843页，北京，中华书局，1974。后所引该书皆为此版。

③ 严可均《全上古三代秦汉三国六朝文》，第3737页，北京，中华书局，1958。

④《魏书》，第109卷，第2828页。

忝官宗伯，礼乐是司，所以仰惭俯愧，不遑宁处者矣。自献春被旨，赐令博采经传，更制金石，并教文武二舞及登歌、鼓吹诸曲。今始校就，谨依前敕，延集公卿并一时儒彦讨论终始，莫之能异。谨以申闻，请与旧者参呈。若臣等所营形合古制，击拊会节，元日大飨，则须陈列。既岁聿云暮，三朝无远，请共本曹尚书及郎中部率呈试。如蒙允许，赐垂敕判。"诏曰："舞可用新，余且仍旧。"①

宣武诏令刘芳、崔光等人修定金石乐律，造制郊庙乐舞，准备在元日大飨之时试用登歌、鼓吹等曲辞及金石乐器，但由于东平王元匡等各树朋党，争议纷纭，最终诏令不予施用。至正光年间，侍中、安丰王延明又受孝明帝诏监修金石，博探古今乐事，令其门生河间信都芳考算之，却因为战争等原因无所造制。加之永安末年胡贼入京，乐器尽焚毁。节闵帝普泰元年，尚书长孙稚、太常卿祖莹再次营理金石，永熙二年二人上表论及古雅乐的使用情况：

自中原丧乱，晋室播荡，永嘉已后，旧章湮没。太武皇帝破平统万，得古雅乐一部，正声歌五十曲，工伎相传，间有施用。自高祖迁居，世宗晏驾，内外多事，礼物未周。今日所有《王夏》、《肆夏》之属二十三曲，犹得击奏，足以阐累圣之休风，宣重光之盛美。②

北魏朝在孝文帝之前并没有创制郊庙雅乐，而是间用从统万所获古雅乐，包括正声歌 50 曲，孝文、宣武以后虽屡屡下诏营修金石乐律，但终不能合于古制。到了永熙二年，只能演奏古雅乐中的 23 曲。二是道武帝天兴年间辑集《真人代歌》，③《魏书·乐志》称："掖庭中歌《真人代歌》，上叙祖宗开基所由，下及君臣废兴之迹，凡一百五十章，昏晨歌之，时与丝竹合奏。郊庙宴飨亦用之。"④三是孝文帝时期中书监高

① 《魏书》，第 109 卷，第 2833 页。

② 同上，第 2841 页。

③ 田余庆认为，天兴年间为辑集代歌的年代。参见其《〈代歌〉〈代记〉和〈北魏国史〉》，《历史研究》，2001 年第 1 期。

④ 《魏书》，第 109 卷，第 2828 页。

允等人辑集《国语真歌》、《国语御歌》,《魏书·乐志》载:“七年秋,中书监高允奏乐府歌词,陈国家王业符瑞及祖宗德美,又随时歌谣,不准古旧,辨雅、郑也。”[①]这部分乐歌的内容涉及国家王业符瑞及祖宗德美,类于《真人代歌》,其中很可能包含流传到那时的《真人代歌》中的乐歌。

《乐府诗集》“郊庙歌辞”题解云:“元魏、宇文继有朔漠,宣武以后,雅好胡曲,郊庙之乐,徒有其名。”[②]《乐府诗集》虽然著录了北齐、北周新制的郊庙歌辞,但这些歌辞的使用同样具有很大的局限性。北齐自河清以来,胡乐盛行。后主唯赏胡戎乐,郊庙歌辞往往成为一种摆设。

北周制郊庙始于恭帝及武帝时期,太祖宇文泰于公元554年议立齐王廓,是为恭帝。同年平荆州,获得大量南梁乐器,建六官,诏定郊庙燕射之乐,以《章夏》、《深夏》、《族夏》、《陔夏》、《骜夏》用于郊庙。至北周武帝建德二年(573年),复制六代乐舞,令庾信新创郊庙歌辞。宣帝以来一直沿袭武帝所制郊庙乐辞。新辞的起用使得恭帝歌辞及武帝时曾用《皇夏》、《肆夏》、《骜夏》、《纳夏》、《族夏》及登歌18曲,不再施于乐府,曲辞渐失。《乐府诗集》所载北周郊庙歌辞为庾信所制新辞。

综上,北朝郊庙乐辞创制及使用、著录情况如下。

表1—1 北朝郊庙乐辞创制使用情况一览表

朝代	创制乐辞	使用乐辞	著录情况	备注
北魏	1.孝文帝时高允奏乐府歌词,陈国家王业符瑞及祖宗德美。 2.宣武朝崔光等人作郊庙,迄不施用。	1.《真人代歌》。 2.《王夏》、《肆夏》、《登歌》、《鹿鸣》之属60余韵。	1.天兴年间辑集《真人代歌》。 2.孝文帝时期高允等编集《国语真歌》、《国语御歌》。	名存辞佚乐辞: 1.《王夏》、《登歌》、《神祚》、《陛步》、《总章》、《皇矣》、《维皇》、《天祚》、《肆夏》、《鹿鸣》之属60余韵。 2.《真人代歌》150章。

① 《魏书》,第109卷,第2829页。

② 郭茂倩《乐府诗集》,第1卷,第3页,北京,中华书局,1979。下文所引该书皆为此版。

朝代	创制乐辞	使用乐辞	著录情况	备注
北齐	孝昭帝皇建元年议定三祖乐用《武德》、《文德》、《文正》三乐，均无辞。 武成帝时创制郊庙55首：南郊乐歌13，北郊乐歌8首，五郊乐歌5首，明堂乐歌11首，享庙乐辞18首。	孝昭帝曾用《武德》等三乐。 武成帝时创制并施用于本朝。	武成帝时郊庙乐辞见于《隋书》、《乐府诗集》。	补所使用三祖乐名《武德》、《文德》、《文正》。
北周	北周静帝时庾信作郊庙歌辞40首：祀五帝歌12首，祀圆丘歌12首；祀方泽歌4首，北周宗庙歌12首，北周大祫歌2首。	1．北周恭帝使用《章夏》、《深夏》、《族夏》、《陔夏》、《骜夏》。 2．武帝有《皇夏》、《肆夏》、《骜夏》、《纳夏》、《族夏》及登歌80曲使用。	庾信歌辞见于《隋书》、《乐府诗集》。	北周沿袭使用古郊庙雅乐乐辞及登歌80多首，名存辞佚。

二、燕射歌辞

北朝现存燕射歌辞34首，包括北齐“元会大享歌”10首，北周庾信所作“五声调曲”24首。但北朝实际燕射用乐歌辞却不限于此。

北魏一朝没有创制燕射歌辞，每以《真人代歌》及燕、赵、秦、吴等殊俗之曲来承当。《魏书·乐志》云：

> 正月上日，飨群臣，宣布政教，备列宫悬正乐，兼奏燕、赵、秦、吴之音，五方殊俗之曲。四时飨会亦用焉。凡乐者乐其所自生，礼不忘其本，掖庭中歌《真人代歌》，上叙祖宗开基所由，下及君臣废兴之迹，凡一百五十章，昏晨歌之，时与丝竹合奏。郊庙宴飨亦用之。①

北魏朝在将燕、赵、秦、吴等方俗杂曲用于演奏时，只是依天子之礼把钟磬等雅乐器悬挂在象征宫室四壁的四面架上，在雅乐乐律、乐器、乐辞阙失情况下，只能以其他乐辞来充当。

《乐府诗集》云：“孝文讨淮汉，宣武定寿春，收其声伎，得江左

① 《魏书》，第109卷，第2828页。

所传中原旧曲，《明君》、《圣主》、《公莫》、《白鸠》之属，及江南吴歌、荆楚西声，总谓之清商乐。至於殿庭飨宴，则兼奏之。”[①]孝文、宣武时期宴飨之际以中原相和旧曲及江南清商乐辞入乐。

北齐虽然创制了“元会大享歌”施用于本朝，实际演奏的音乐种类也颇丰富。《隋书·乐志》曰：“北齐元会大飨，协律不得升陛，黄门举麾於殿上。宾入门，四厢奏《肆夏》；皇帝出閤奏《皇夏》；皇帝当扆，群臣奉贺，奏《皇夏》；皇帝入宁变服，黄钟、太簇二厢奏《皇夏》；皇帝变服，移幄坐於西厢，帝出升御坐，姑洗厢奏《皇夏》；王公奠璧奏《肆夏》；上寿，黄钟厢奏上寿曲；皇太子入，至坐位，酒至御，殿上奏登歌，食至御前奏食举乐；文舞将作，先设阶步，次奏文舞；武舞将作，先设阶步，次奏武舞；皇帝入，钟鼓奏《皇夏》。”[②]《隋书·乐志》细致记述北齐元会飨礼时使用歌辞的顺序，依次为《肆夏》、《皇夏》、《皇夏》、《皇夏》、《皇夏》、《肆夏》、《上寿曲》、《登歌》三章、《食举乐》十章及《皇夏》。演奏方式既有四厢齐奏，亦有黄钟、太簇二厢联奏或者黄钟、姑洗一厢独奏的情形。

《隋书·乐志》所载北周恭帝时期用于大射的《驺虞》、《狸首》、《采苹》、《采蘩》等辞，已经失传，《乐府诗集》均不载。今所载为庾信所作燕射歌辞。北周燕射歌辞有“周五声调曲”，《乐府诗集》题解引其《曲序》曰：“元正飨会大礼，宾至食举，称觞荐玉。六律既从，八风斯畅。以歌大业，以舞成功。”[③]

除以上燕射歌辞外，北齐以后更为盛行胡戎杂乐。《隋书·乐志》曰：“杂乐有西凉鼙舞、清乐、龟兹等。然吹笛、弹琵琶、五弦及歌舞之伎，自文襄以来，皆所爱好。至河清以后，传习尤盛。后主唯赏胡戎乐，耽爱无已。”[④]表明西凉鼙舞、清乐、龟兹、胡乐皆于北齐乐府内演奏。

北周的情形也不例外，《隋书·乐志》云：“太祖辅魏之时，高昌款附，乃得其伎，教习以备飨宴之礼。及天和六年，武帝罢掖庭四夷乐。其后帝聘皇后于北狄，得其所获康国、龟兹等乐，更杂以高昌之旧，并

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第 44 卷，第 638 页。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第 14 卷，第 206—207 页。

③ 郭茂倩《乐府诗集》，第 15 卷，第 211 页。

④ 魏徵《隋书》，第 14 卷，第 331 页，北京，中华书局，1973。后所引该书皆为此版。

于大司乐习焉。采用其声，被于钟石，取《周官》制以陈之。”[1]除用本朝新创乐辞而外，还演奏《康国乐》、《龟兹乐》、《高昌乐》。具体详见下表。

表1—2　北朝燕射乐辞创制及用情况一览表

朝代	创制乐辞	使用乐辞	著录情况	备注
北魏	无	1.《簸逻回歌》 2.《真人代歌》 3. 中原相和旧曲 4. 吴声、西曲	1. 天兴年间辑集《真人代歌》。 2. 孝文帝时期高允等编集《国语真歌》、《国语御歌》。	名存辞佚乐辞：《簸逻回歌》、《真人代歌》。
北齐	《元会大享歌》10首	齐武成时创制并施用于本朝。西凉鼙舞、清乐、龟兹、胡乐	见于《隋书》、《乐府诗集》	
北周	庾信作《五声调曲》24首	1. 高祖辅魏时高昌乐伎用于宴享。 2. 恭帝时歌燕射歌《驺虞》、《狸首》、《采苹》、《采蘩》。 3. 天和六年之前掖庭曾使用四夷乐。 4. 聘北狄皇后，得康国、龟兹乐，与高昌乐杂用。采用其声，被于钟石。 5. 北周静帝大象元年庾信作《五声调曲》施用。	除《五声调曲》见于《隋书》、《乐府诗集》，余不载。	使用乐名：《四夷乐》、《高昌乐》、《康国乐》、《龟兹乐》。使用燕射歌辞《驺虞》、《狸首》、《采苹》、《采蘩》等，辞佚。

三、鼓吹曲辞

魏晋以来，鼓吹曲辞担当起各朝歌颂祖德、记述王朝创业历程的神圣职责，在礼乐建设中具有极为重要的意义。北魏自道武帝拓跋珪建国以来，始因循汉晋旧制，制礼作乐。然而直至宣武帝时期，侍中崔光等人虽创鼓吹新曲，惜不曾被诏许使用。而《乐府诗集》唯一载录的鼓吹曲辞是裴让之《有所思》，只是据汉旧曲创制的新辞。

北齐创制过成系统的鼓吹新曲，它们是《水德谢》、《出山东》、《战韩陵》、《殄关陇》、《灭山胡》、《立武定》、《战芒山》、《擒萧明》、《破侯景》、《定汝颍》、《克淮南》、《嗣丕基》、《圣道洽》、《受魏禅》、

[1]《隋书》，第14卷，第342页。

《平瀚海》、《服江南》、《刑罚中》、《远夷至》、《嘉瑞臻》、《成礼乐》20曲，惜歌辞不存。关于北齐鼓吹的使用，《隋书·乐志》云："(北齐)诸州镇戍，各给鼓吹乐，多少各以大小等级为差。诸王为州，皆给赤鼓、赤角，皇子则增给吴鼓、长鸣角，上州刺史皆给青鼓、青角，中州已下及诸镇戍，皆给黑鼓、黑角。乐器皆有衣，并同鼓色。"[①]这些鼓吹曲辞不仅于北齐乐府使用，还以给赐的方式用于各边镇州郡。

北周朝早期没有鼓吹曲，只是沿用南梁的鼓吹曲，《隋书·乐志》云："武帝以梁鼓吹熊羆十二案，每元正大会，列于悬间，与正乐合奏。宣帝时，革前代鼓吹，制为十五曲。"[②]鼓吹曲使用于元正大会，说明鼓吹曲是在郊庙、燕射的场合使用的。直到宣帝时，才新制15首鼓吹新曲。分别是：《玄精季》、《征陇西》、《迎魏帝》、《平窦泰》、《复弘农》、《克沙苑》、《战河阴》、《平汉东》、《取巴蜀》、《拔江陵》、《受魏禅》、《宣重光》、《哲皇出》、《平东夏》、《禽明彻》。

表1—3　北朝鼓吹乐辞创制及使用情况表

朝代	创制乐辞	使用乐辞	著录情况	备　　注
北魏	1. 宣武帝永平三年曾创制鼓吹诸曲，数量不详，当不会少于12曲。 2. 裴让之《有所思》。	使用汉魏以来鼓吹旧曲。	《乐府诗集》仅载裴让之《有所思》。	宣武帝之前乐府内有汉魏晋鼓吹曲，宣武帝时所创新鼓吹曲辞，均不存。
北齐	武成帝时创制20曲。	施用于本朝。	《隋书》、《乐府诗集》只有曲名，无辞。	《水德谢》、《出山东》、《战韩陵》、《殄关陇》、《灭山胡》、《立武定》、《战芒山》、《擒萧明》、《破侯景》、《定汝颍》、《克淮南》、《嗣丕基》、《圣道洽》、《受魏禅》、《平瀚海》、《服江南》、《刑罚中》、《远夷至》、《嘉瑞臻》、《成礼乐》。名存辞佚。
北周	宣帝时新制15曲。	武帝时使用南梁鼓吹曲。宣帝时使用新曲。	《隋书》、《乐府诗集》唯有曲名，曲辞不存。	《玄精季》、《征陇西》、《迎魏帝》、《平窦泰》、《复弘农》、《克沙苑》、《战河阴》、《平汉东》、《取巴蜀》、《拔江陵》、《受魏禅》、《宣重光》、《哲皇出》、《平东夏》、《禽明彻》。名存辞佚。

①《隋书》，第14卷，第331页。

②同上，第342页。

四、横吹曲辞

《乐府诗集》载录“梁鼓角横吹曲”34个曲调，70首曲辞，通过辨析，“梁鼓角横吹曲”的曲调在34曲基础上，去掉《半和企喻》、《大白净皇太子》、《小白净皇太子》3曲，再加上《白鼻䯄》，应作32曲。歌辞数量在70首基础上，去掉梁武帝、吴均《雍台》2首及《地驱乐》“侧侧力力”2首，应作66首。

《乐府诗集》载录北齐魏收、祖珽各有《出塞》诗1首。另王褒《出塞》、《入塞》、《关山月》、《长安道》4首汉横吹曲中，只《出塞》应为入北之作，余为南朝时作品。

表1—4 北朝横吹乐辞创制及使用情况表

朝代	创制情况	使用情况	著录情况	备注
北魏	鼓角横吹曲34曲调，曲辞66首。	施用于本朝。	《真人代歌》、《国语真歌》歌集中可能包含这部分鼓吹曲。后传至南梁乐府收录保存，为《古今乐录》、《乐府诗集》载录。	《乐府诗集》载录“梁鼓角横吹曲”34个曲调，当去掉《半和企喻》、《大白净皇太子》、《小白净皇太子》3曲，再加上《白鼻䯄》，应作32曲。曲辞70首，当去掉梁武帝、吴均《雍台》2首及《地驱乐》“侧侧力力”2首，应作66首。
北齐	魏收、祖珽《出塞》各一首。	赋诗		魏收等《出塞》，名存辞佚。
北周	王褒《出塞》		《乐府诗集》	

五、相和歌辞与清商曲辞

中原相和旧曲在魏晋战乱以后流入江南，又作为孝文、宣武时代的战利品与吴声、西曲一起入北，北魏朝不辨中原旧曲与江南新声，笼统谓之为“清商乐”。这些乐曲经周、隋世入唐，至唐代仍有不少曲目留存。据《新唐书·音乐志》可知相和歌辞有《清调》，《蔡邕五弄》、《楚调四弄》、相和歌平调曲、清凋曲、《明君》、《白雪》等曲。清商曲辞有《子夜》、《前溪》、《团扇》、《懊侬》、《长史变》、《丁都督》、《读曲》、《乌夜啼》、《石城》、《石城乐》、《襄阳》、《乌夜飞》、《估客乐》、《常林欢》、《三洲》、《吴声四时歌》、《雅歌》、《上林》、《凤雏》、《平

折》、《命啸》等曲。依据所传十不一二的比例，北魏朝乐府内的相和、清商曲辞应多达二三百曲之多。

中原相和旧曲及清商乐辞虽然进入北魏乐府，但却并没有激发北朝文人的作歌热情。北魏唯中书监高允作有《罗敷行》、《王子乔》，当与孝文帝以来相和与清商乐辞进入乐府有关。而北齐朝则尤喜挽歌，祖孝徵作《挽歌》，魏收作《櫂歌行》。其余相和歌辞作于北周时期，徐谦有《短歌行》2首、尚法师《饮马长城窟行》2首，其他均为庾信、王褒之辞。王褒、庾信、萧撝的相和歌辞多为南朝时作品。

《乐府诗集》著录北朝“清商曲辞”唯庾信《乌夜啼》及《贾客词》，属于西曲舞曲，全为南朝时作品。

北朝没有清商曲辞创作，说明它只是用于殿庭宴飨演奏之用。即便庾信等由南入北的文士创作也很稀少，这种局面当与北朝乐府音乐大环境有关，缺乏创制新曲新辞的动机与热情。

表1—5　北朝相和、清商乐辞创制及使用情况表

朝代	创制乐辞	使用乐辞	著录情况	备　注
北魏	相和歌辞有高允《罗敷行》、《王子乔》，温子昇《相国清河王挽歌》，计3首。清商曲辞有王容《大堤女》。	殿庭宴飨奏中原旧曲《明君》等及吴声、西曲。	《新唐书》、《乐府诗集》所载	补相和歌辞《清调》，《蔡邕五弄》、《楚调四弄》、相和歌平调曲、清凋曲、《明君》、《白雪》等曲。清商曲辞则补《子夜》、《前溪》、《团扇》、《懊侬》、《长史变》、《丁都督》、《读曲》、《乌夜啼》、《石城》、《石城乐》、《襄阳》、《乌夜飞》、《估客乐》、《常林欢》、《三洲》、《吴声四时歌》、《雅歌》、《上林》、《凤雏》、《平折》、《命啸》等曲。另据所传十不一二的比例，北朝孝文帝、宣武帝时期所保留的相和、清商曲辞应多达二三百曲之多。
北齐	有祖孝徵《挽歌》、魏收《櫂歌行》。		《乐府诗集》所载	
北周	徐谦《短歌行》2首、赵王《从军行》、王褒《从军行》、庾信《从军行》、尚法师《饮马长城窟行》、无名氏《王昭君》，总7首。无清商曲辞。		《乐府诗集》所载	王褒《长安有狭邪行》、《燕歌行》、《明君词》，庾信《燕歌行》、《明君词》，属南朝文士间唱和之作。

六、舞曲歌辞

舞曲分为雅舞及杂舞两类。雅舞曲的创制及使用向为历来君主所重视。先秦以来中原已形成文舞、武舞系统，以颂美君主的文德武治。道武帝从中山国获得中原古雅乐舞，使用《文始》、《五行》之舞。关于《文始》舞，孝武帝永熙二年（533 年）录尚书长孙稚、太常卿祖莹上表称："《文始》舞者，舜《韶舞》，高祖六年更名为《文始》，以示不相袭也；《五行》舞者，本周舞，秦始皇二十六年更名为《五行》也。"[①]再如《勺舞》，王国维在《周大武乐章考》（《观堂集林》卷二）及《说勺舞象舞》（同上）里，说起三种舞："一是《大武舞》，包括《武宿夜》（即《昊天有成命》）、《武》、《酌》、《桓》、《赉》、《般》六篇；二是《勺舞》，指《酌》一篇；三是《象舞》，指《维清》一篇，或指《桓》、《赉》、《般》三篇。"[②]郊庙朝飨所用的雅乐舞分为文舞和武舞，此处所言《文始》即武舞，《五行》即文舞。道武帝即位以后，于天兴元年诏令邓渊修定雅乐律吕，作《皇始舞》。孝文帝之时仍沿用《文始》、《五行》、《皇始》之舞。至宣武帝才诏令参定新乐舞。宣武帝于永平二年（509 年）先令颇解雅乐正声的扬州、义阳人张阳子等 7 人来帮助修正雅乐器的声律并辅导乐府雅乐舞操练，第二年准备施之于郊庙，此时制定二舞之名便提上议事日程。雅舞的代有继作通常并不改变舞蹈动作的表演内容，创改的只是舞名及歌辞。上文提到诏令崔光、元彧制的郊庙歌辞就是配合雅舞所用。宣武帝最后诏令只用新的舞名，其他一切仍然沿袭旧乐。至节闵帝普泰二年（532 年），前废帝诏录尚书长孙稚、太常卿祖莹修定金石乐律乐器。永熙二年（533 年）春，长孙稚、祖莹二人上表曰：

> 案周兼六代之乐，声律所施，咸有次第。灭学以后，经礼散亡，汉来所存，二舞而已。请以《韶舞》为《崇德》，《武舞》为《章烈》，总名曰《嘉成》。……诏曰："王者功成作乐，治定制礼，以'成'为号，良无间然。又六代之舞者，以大为名，今可准古为《大成》也。凡音乐以舞为主，故干戈羽籥，礼亦无别，但依旧为文舞、武舞而已。余如议。"[③]

---

① 《魏书》，第 109 卷，第 2840 页。
② 陆侃如，冯阮君《中国诗史》，第 21—22 页，天津，百花文艺出版社，1999。
③ 《魏书》，第 109 卷，第 2842—2843 页。

到了孝武帝时期，祖莹在修定完金石乐律的情况下，请求议定新雅舞名，最后定名为《大成》。北魏一朝虽没有制作新乐舞辞，但其乐府内一直将雅舞施之郊庙宴飨，却是事实。北周恭帝元年制成六代雅乐舞。这些雅乐舞均无乐辞见载。留下乐辞的唯北齐有《北齐文武舞歌》4首。总的来看，北朝雅舞乐辞的创制及使用主要受中原雅舞的影响。不过由于北齐唯赏胡风戎舞，至北周时期，“周太祖迎魏武入关，乐声皆阙”。雅舞皆亡佚。

北朝使用的杂舞也主要来自域外。包括吴夷、东夷、西戎之舞，悦般国鼓舞，西凉《永世乐》等。北齐时创制新乐舞《兰陵王入阵曲》，后主高纬尤喜汉舞《窟〈石垒〉子》，《旧唐书·音乐志》云：“《窟〈石垒〉子》，亦云《魁〈石垒〉子》，作偶人以戏，善歌舞。本丧家乐也。汉末始用之于嘉会。”[1]

从舞曲乐舞的创制及使用来看，雅舞系列主要受中原乐舞的影响，而杂舞多使用域外乐舞。

表1—6　北朝舞曲乐辞创制及使用情况表

类别	朝代	创制乐辞	使用乐辞	著录情况	备注
雅舞	北魏	道武帝创制《皇始舞》，宣武帝议定乐舞名《嘉成》，其中《韶舞》改为《崇德》，《武舞》改名为《章烈》。	使用《皇始》、《文始》、《五行》、《勺舞》。	《魏书》、《乐府诗集》所载均有名无辞。	当补录所创制《皇始舞》，所使用《文始》、《五行》、《勺舞》。
	北齐	武成帝时创制《北齐文武舞歌》4首：《文舞阶步辞》、《文舞辞》、《武舞阶步辞》、《武舞辞》。	孝昭帝时用《昭烈》、《宣政》、《光大》三舞，无辞。武成帝时《北齐文武舞歌》施用于本朝。	《乐府诗集》所载。	补所用乐舞名《昭烈》、《宣政》、《光大》。
	北周	武帝天和六年制成《大夏》、《大护》、《大武》、《正德》、《武德》、《山云》6舞。	施用于本朝。	《隋书》记载，无辞。	当补六舞曲名。

① 欧阳修，宋祁《旧唐书》，第29卷，第1074页，北京，中华书局，1975。

类别	朝代	创制乐辞	使用乐辞	著录情况	备注
杂舞	北魏	无	1. 吴夷、东夷、西戎之舞。 2. 疏勒歌曲《元利死让乐》,舞曲《远服解曲》、《有盐曲》。 3. 高丽歌曲《歌芝栖》、舞曲《舞芝栖》。 4. 悦般国鼓舞。 5. 西凉乐歌曲《永世乐》。	《魏书》、《隋书》所载均有名无辞。	当补录使用疏勒舞曲、高丽舞曲2曲。其余乐舞均无辞。
	北齐	《兰陵王入阵曲》。	西凉鼙舞、龟兹乐舞、汉魏丧乐舞《窟〈石垒〉子》、胡戎舞。	《隋书》所载均无辞。	补创制《兰陵王入阵曲》，使用西凉、中原、龟兹舞、胡戎舞4种，均无辞。

七、杂曲歌辞

《乐府诗集》载北魏杂曲歌辞7首，笔者补录6首，计13首。北齐杂曲歌辞8首，其中4首为补录，北周杂曲20首。但仍有不少杂曲歌辞存在于北魏乐府中，其使用情况也较为复杂。为明晰起见，将杂曲歌辞情况列表如下：

表1—7　北朝杂曲乐辞创制及使用情况表

朝代	创制乐辞	使用乐辞	著录情况	备　　注
北魏	7首：祖叔辨《千里思》，无名氏《杨白花》，无名氏《于阗采花》，温子昇《结袜子》、《安定侯曲》、《敦煌乐》及古辞《阿那环》。补录6首: 温子昇《凉州乐歌》2首、北魏文明太后游戏歌《青台歌》。无名氏《陇上歌》、《咸阳王乐人歌》。	1. 孝文帝时期所作《温泉之歌》、《劝戒歌》、《历颂群臣之歌》。 2. 常景《扶风歌》12首。 3. 疏勒歌曲《元利死让乐》。 4. 高丽歌曲《歌芝栖》。 5. 田僧超《壮士歌》、《项羽吟》用于军中。	1. 孝文帝高允编《国语真歌》、《国语御歌》共21卷，今不传。 2. 宣武帝时太乐令崔九龙录古杂曲近500曲，今不见载。祖叔辨等所创13首见于《乐府诗集》，其余皆有名无辞。	1. 宣武帝乐府保存古杂曲近500曲。既非创制，也不使用于乐府。 2. 当补录孝文帝时期《温泉之歌》《劝戒歌》及《历颂群臣之歌》。 3. 补录常景《扶风歌》12首，疏勒《元利死让乐》曲、高丽《歌芝栖》曲，均无辞。

续表

朝代	创制乐辞	使用乐辞	著录情况	备　注
北齐	4首：魏收《齐瑟行之美女篇》2首、《永世乐》及邢劭《思公子》。补录4首：萧综《听钟鸣》3首、高昂《行路难》。北齐后主《无愁曲》无辞。	施用于本朝。	除《无愁曲》之外，皆见于《乐府诗集》。	补录《无愁曲》，无辞。
北周	12首：庾信《步虚词》10首,《舞媚娘》。王褒《高句丽》。		均见于《乐府诗集》。	

从北朝乐府乐辞的使用情况可得出如下观点：第一，北朝乐府创制的歌辞，有施用与不施用两种情况，不施用者则基本上不产生影响，影响于后世的多为施用于乐府的歌辞。入乐之辞又分为仅施于本朝的，如北齐、北周所造郊庙、燕射、舞曲等辞，产生影响局限于本朝。另有不限于本朝使用的歌辞，如横吹曲辞及《无愁曲》等杂曲歌辞，时间从北朝延续至唐，空间由北及南，影响之深远皆非前两种乐辞能及。第二，北朝通过战争、外交等关系吸收不少本土之外的歌乐舞辞，这部分乐辞非北朝创制，但它们通过北朝乐府这一环节继续实现价值，产生影响。这部分乐辞又可分作两种情形：其一，进入北朝乐府表演，其曲调、乐器、相关乐人及其艺术形式得以完好保存，流传后世。如中原相和旧曲，就是依赖于北朝乐府才得以流存。其二，不在乐府表演，如崔九龙因怕古乐府杂曲失传，收编古杂曲近500曲，但有的已不知其意，只能记其声折，至于如何演唱，是否入乐也颇值得怀疑。第三，由于战乱造成的乐器损毁、乐工流亡、乐律失修，雅乐重建工作困难重重，加上民族性格、文化习俗及音乐、语言、审美风尚的差异与隔膜，北朝乐府一贯使用的是具有本民族特点的乐歌乐辞。如《真人代歌》在朝廷郊庙、燕飨，各边镇鼓吹中兼用，而对于按照中原礼乐所创制的郊庙、鼓吹等新曲却下诏废寝。与此同时，尽管北朝以博大的胸怀吸纳了不少中原及其他少数民族的歌乐，但由于文化的差异，这些歌乐在北朝并没有衍生新的生命力。如中原旧曲及清商曲辞，新曲、新辞的数量都不多，而且多是王褒、庾信等入北文人所作。出于同样的原因，北朝所辑录的歌集《真人代歌》、《国语真歌》、《国语御歌》及古杂曲等，能在南朝的文献中记存的亦属百不遗一，其中语言、文化的隔膜差异当是重要原因。

作者简介：王淑梅，女，1971年生，江苏徐州人，文学博士，江苏师范大学文学院教授。

论中古时期鼓吹赏赐制度的变化[①]

◇曾智安

（石家庄，河北师范大学文学院，050024）

提要：鼓吹赏赐制度是中古政治活动的重要内容，在晋宋之际发生了极大的变化。大体而言，是由“加鼓吹”制度转变为“给鼓吹”制度，并促使鼓吹的衡量标准由乐队规模转变为乐曲数量。这两重转变都是着眼于提升鼓吹的社会地位，但最终却限制了鼓吹向下传播的空间，导致了鼓吹乐的衰落。这是礼乐改制中值得注意的现象。

关键词：鼓吹；赏赐；加鼓吹；给鼓吹

汉鼓吹曲在魏晋南北朝的流传，是影响中古政治、礼乐、文学的重大事件。以政治、礼乐而论，则自曹魏到南朝的齐、梁，北朝的北齐、北周，汉鼓吹曲几乎一直都被历代朝廷采用，并形成了稳定的政治主题。[②]以文学而论，则影响齐梁至唐代诗歌甚巨的赋题法主要就来自于对鼓吹曲曲题的表现。[③]故而对汉鼓吹曲在此一时期流传情况的考察具有重大意义。前人的相关探讨主要集中于历代朝廷对汉鼓吹曲的官方继承。[④]只有极少数学者注意到，魏晋南北朝时期，给赐是鼓吹最常用

---

① 本文为河北省社科基金项目“乐府诗入乐形态研究”（HB2009G13）的阶段性成果。

② 可参见韩宁《鼓吹横吹曲辞研究》，第 95 页，北京大学出版社 ,2009；向回《历朝纪受命功德鼓吹曲的本事分析——兼谈缪袭改制汉鼓吹在乐府发展史上的意义》，《乐府学》第 2 辑，北京，学苑出版社 ,2007；［日］渡边信一郎著《曹魏俗乐的政治意识形态化——从鼓吹乐所见》牟发松译，《襄樊学院学报》，2010 年第 10 期。

③ 可参见钱志熙《齐梁拟乐府诗赋题法初探——兼论乐府诗写作方法之流变》，《北京大学学报》，1995 年第 4 期；王志清《鼓吹曲的传播与齐梁时代鼓吹曲辞的创作》，《宁夏社会科学》，2011 年第 1 期。

④ 郭茂倩在“鼓吹曲辞”题解中最早、最详备地总结了这一情况，后世大多是据此略有发挥。见郭茂倩《乐府诗集》，第 16 卷，第 224 页，北京，中华书局，1979。

的一种形式，也是鼓吹乐在宫廷外流传的主要方式，并对这种流传方式进行了一定的探讨。[①]与前人视角略为不同的是，本文的探讨主要集中于鼓吹赏赐在制度层面的使用变化。

一

赏赐大臣是鼓吹的重要功用之一。这点汉代已然如此。崔豹《古今注》中说："汉乐有《黄门鼓吹》，天子所以宴乐群臣。《短箫铙歌》，鼓吹之一章耳，亦以赐有功诸侯。"[②]但梁满仓认为，鼓吹赏赐呈现出制度化的趋势，却要晚到三国之后的两晋时期，与其服务于军事有关。他并区分了表彰型与奖赏型两种不同的鼓吹赏赐方式。[③]但他对晋、宋以来鼓吹赏赐的制度层面及其变化似乎着眼不多。下文将对此略作说明。

两晋的鼓吹赏赐制度包括三个主要等级。第一个等级是纯粹的"给鼓吹"。这应该是当时最低级别的鼓吹赏赐。如罗宪本是蜀国将领，后入晋。《晋书·罗宪传》载："泰始初入朝，诏曰：'宪忠烈果毅，有才策器干，可给鼓吹。'"[④]又如刘毅、何无忌两人都曾督豫州扬州淮南庐江安丰历阳堂邑五郡军事、豫州刺史，但当时均未赏赐鼓吹。刘毅后来"以匡复功，封南平郡开国公，兼都督宣城军事，给鼓吹一部"。[⑤]何无忌后来"迁会稽内史、督江东五郡军事，持节、将军如故，给鼓吹一部"。[⑥]这种只是"给鼓吹"的情况应该是鼓吹赏赐的起点，并不引人关注，故文献中较为少见。

两晋鼓吹赏赐的第二个等级，是赏赐以鼓吹为主的仪仗组合，即将鼓吹与羽葆、赤幢、曲盖、轺车等其他仪仗一起赏赐给大臣。这是当时鼓吹赏赐中最常用到的等级。如郭奕在咸宁初迁雍州刺史、鹰扬将

① 可参见韩宁《鼓吹横吹曲辞研究》，第71—78页，北京，北京大学出版社，2009；梁满仓《魏晋南北朝五礼制度考论》，第388—415页，北京，社会科学文献出版社，2009。

② 王根林、黄益元、曹光甫校点《汉魏六朝笔记小说大观》，第239页，上海，上海古籍出版社，1999。

③ 梁满仓《魏晋南北朝五礼制度考论》，第388—392页，北京，社会科学文献出版社，2009。

④ 房玄龄等《晋书》，第57卷，第1552页，北京，中华书局，1974。

⑤ 房玄龄等《晋书》，第85卷，第2207页，北京，中华书局，1974。

⑥ 同上，第2215页。

军后，“寻假赤幢曲盖、鼓吹”。[①]向雄在泰始年间迁任秦州刺史时，“假赤幢、曲盖、鼓吹，赐钱二十万”。[②]谢尚在遣兵袭破苻健的将领杨平之后，“征授给事中，赐轺车、鼓吹，戍石头”。[③]这一等级中当以羽葆、鼓吹组合的地位最高。被赏赐“羽葆、鼓吹”的往往是皇室成员或朝廷重臣，如司马骏、司马攸、司马道子、贾充、王敦、王导、庾亮、桓温、桓玄、陶侃等人。[④]陶侃两次被赏赐鼓吹的情况最可说明这一问题。陶侃初次受鼓吹时，“加侃奋威将军，假赤幢、曲盖、轺车、鼓吹”。[⑤]后来“侃旋江陵，寻以为侍中、太尉，加羽葆、鼓吹，改封长沙郡公，邑三千户，赐绢八千匹，加都督交、广、宁七州军事”。[⑥]由此可见“羽葆、鼓吹”施用于更高层次的赏赐，其地位要远高于赤幢、曲盖、轺车与鼓吹的仪仗组合。

两晋鼓吹赏赐中的第三个等级，是赏赐“前部鼓吹”（包括“前部羽葆、鼓吹”）或“前后部鼓吹”。这是当时鼓吹赏赐中的最高等级，获得的人极少。“前后部鼓吹”本是天子专用，极少用于赏赐。整个两晋时期只赏赐给了司马懿的三弟司马孚、西晋开国元勋贾充、东晋中兴名臣王导等人的葬礼。[⑦]对于生人，赏赐的最高规格可能是“加前部羽葆、鼓吹”。《晋书·桓温传》载：

> 及孝武即位，诏曰：“先帝遗敕云：‘事大司马如事吾。’令答表便可尽敬。”又诏：“大司马社稷所寄，先帝托以家国，内外众事便就关公施行。”复遣谢安征温入辅，加前部羽葆鼓吹，武贲六十人，温让不受。[⑧]

这是以先帝的规格对待桓温，其等级之高可想而知。义熙八年，晋安帝授

① 房玄龄等《晋书》，第45卷，第1289页，北京，中华书局，1974。

② 房玄龄等《晋书》，第48卷，第1336页，北京，中华书局，1974。

③ 房玄龄等《晋书》，第79卷，第2071页，北京，中华书局，1974。

④ 韩宁《鼓吹横吹曲辞研究》，第243—247页，北京，北京大学出版社，2009。

⑤ 房玄龄等《晋书》，第66卷，第1770页，北京，中华书局，1974。

⑥ 同上，第1775页。

⑦ 参见韩宁《鼓吹横吹曲辞研究》，第243—247页，北京，北京大学出版社，2009。

⑧ 房玄龄等《晋书》，第98卷，第2579页，北京，中华书局，1974。

刘裕太傅、扬州牧之职，加羽葆、鼓吹，刘裕拒绝。义熙九年，“天子重申前命，授公太傅、扬州牧，加羽葆鼓吹、班剑二十人”。[①]这次刘裕接受了羽葆、鼓吹和班剑，其他仍然推辞。义熙十一年四月，“天子复重申前命，授太傅、扬州牧，剑履上殿，入朝不趋，赞拜不名，加前部羽葆、鼓吹，置左右长史、司马、从事中郎四人。”[②]刘裕仍然拒绝。义熙十二年五月，“又加公北雍州刺史，前部羽葆、鼓吹，增班剑为四十人，解中书监”。[③]这次刘裕终于接受。后两次的赏赐中，班剑的规模从20人增加到40人，但鼓吹仍保持在“加前部羽葆、鼓吹”的级别。说明“前部羽葆、鼓吹”的赏赐已经是在世人臣之极，不轻易赐人。

两晋鼓吹赏赐制度以这三个等级作为基础，但在实际的推行中却有微变。第三个等级很少有人能够获得，此点已如上述。另外值得注意的是，两晋鼓吹赏赐的第一个等级门槛极低，一般军事将官都能拥有鼓吹。《宋书·乐志》载：“魏、晋世给鼓吹甚轻，牙门督将、五校，悉有鼓吹。”[④]尽管《宋书·乐志》统述“魏、晋”，但其随后的事例全部来自两晋，与曹魏无涉。梁满仓指出：“鼓吹在三国时虽和军事有较密切的关系，但赐给军事将领鼓吹的记载并不频繁，也就是说，鼓吹虽为军事服务，但它制度化的特征并不明显。”[⑤]换言之，“给鼓吹甚轻”的现象主要发生于两晋时期。两晋还将鼓吹普遍地用作具体的奖赏手段。梁满仓指出，此时的鼓吹赏赐包括表彰型和奖赏型两种类型，以后者为主。“奖赏型鼓吹并非对军事将领一生军事功劳的总评价，将领们只要在一次或数次战争中建立军功即可得到。”[⑥]这意味着大量的军事将领都可以很轻易地多次获得鼓吹，但又很难得到第三个等级的鼓吹。这种局面显然远远不能满足那些骁勇善战的军事将领。

故而两晋时期在事实上形成了以这三个等级为基础、以“加鼓吹”为主要手段的鼓吹赏赐制度。“加鼓吹”即在被赏赐对象原有鼓吹的基础上增加鼓吹的部数或规模。这才是两晋鼓吹赏赐中广泛使用的方

① 沈约《宋书》，第2卷，第31页，北京，中华书局，1974。

② 同上，第35页。

③ 同上，第36页。

④ 苏晋仁、萧炼子《宋书乐志校注》，第118页，济南，齐鲁书社，1982。

⑤ 梁满仓《魏晋南北朝五礼制度考论》，第388页，北京，社会科学文献出版社，2009。

⑥ 梁满仓《魏晋南北朝五礼制度考论》，第390—391页，北京，社会科学文献出版社，2009。

式。上文所引案例中已经多次出现“加鼓吹”的情况。如陶侃为奋威将军时是“假”鼓吹，为侍中、太尉时则是“加羽葆、鼓吹”。又上文所引晋安帝赏赐刘裕，先是“加羽葆、鼓吹”，接着是“加前部羽葆、鼓吹”，最后是“又加公北雍州刺史，前部羽葆、鼓吹，增班剑为四十人，解中书监”，这也是多次“加鼓吹”。又司马攸在转镇军将军时已经有了羽葆鼓吹，但太康三年他被荀勖等人排挤出赴齐国时，享受的待遇是“亲骑帐下司马大车皆如旧，增鼓吹一部，官骑满二十人，置骑司马五人”。①这也是在原有羽葆、鼓吹的基础上“加鼓吹”。又《晋书·卫瓘传》载卫瓘：“又领太子少傅，加千兵、百骑、鼓吹之府。”②这同样是在原级别之上增加了鼓吹的规模。又咸宁三年，陈骞告老还乡，晋武帝下诏：

> 骞元勋旧德，统乂东夏，方弘远绩，以一吴会，而所苦未除，每表恳切，重劳以方事。今听留京城，以前太尉府为大司马府，增置祭酒二人，帐下司马、官骑、大车、鼓吹皆如前，亲兵百人，厨田十顷，厨园五十亩，厨士十人，器物经用皆留给焉。又给乘舆辇，出入殿中加鼓吹，如汉萧何故事。③

“出入殿中加鼓吹”，显然也属其例。这种“加鼓吹”的现象在两晋时期十分常见。韩宁根据正史而作“历代鼓吹情况使用表”，其中两晋时期赏赐鼓吹的例子大多都用到“加”字，尤以“加鼓吹”、“加羽葆、鼓吹”的情况最多。④这很可以说明问题。“加鼓吹”制度的广泛施行，以至于当时人往往有多部鼓吹。上文所引事例之外，再如《宋书·乐志》载庾冀与谢尚赌射，赌注是一部鼓吹。“尚射破的，便以其副鼓吹给之。”⑤庾冀有“副鼓吹”，可知其拥有“鼓吹”绝非一部。“加鼓吹”在两晋的盛行于此可见一斑。

“加鼓吹”制度的推行有效地弥补了鼓吹等级制的不足。鼓吹的三

---

① 房玄龄等《晋书》，第38卷，第1134页，北京，中华书局，1974。

② 房玄龄等《晋书》，第36卷，第1057页，北京，中华书局，1974。

③ 房玄龄等《晋书》，第35卷，第1036页，北京，中华书局，1974。

④ 可以参考韩宁所作的“历代鼓吹情况使用表”。尽管这个表还有遗漏，但已经能够说明问题。见韩宁《鼓吹横吹曲辞研究》，第243—347页，北京，北京大学出版社，2009。

⑤ 苏晋仁、萧炼子《宋书乐志校注》，第118页，济南，齐鲁书社，1982。

个等级远远不能满足当时绝大多数军事将领或官员对于鼓吹的需求。朝廷只有通过不断追加鼓吹数量、将鼓吹与其他仪仗搭配赏赐等方式才能持续提高鼓吹赏赐的规格，为鼓吹赏赐开拓更多的等级空间，以保持大臣们对于鼓吹的热情。这就在实际上构成了以"加鼓吹"为主的鼓吹赏赐制度。这种制度一方面提高了鼓吹的地位，另一方面其实也使鼓吹有所贬值。《宋书·乐志》说"魏、晋世给鼓吹甚轻"，这既是两晋"加鼓吹"制度的形成原因，也是最终结果。

二

较之两晋，刘宋时期的鼓吹赏赐制度发生了很大变化。其最直观的表现，就是朝廷对鼓吹的赏赐比以前更为慎重。这一点《宋书·乐志》里已经指出：

> 魏、晋世给鼓吹甚轻，牙门督将、五校，悉有鼓吹。晋江左初，临川太守谢摛每寝辄梦闻鼓吹。有人为其占之，曰："君不得生鼓吹，当得死鼓吹尔。"摛击杜弢，战没，追赠长水校尉，葬给鼓吹焉。谢尚为江夏太守，诣安西将军庾翼于武昌咨事，翼与尚射，曰："卿若破的，当以鼓吹相赏。"尚射破的，便以其副鼓吹给之。今则甚重矣。[①]

据此，刘宋朝廷对于鼓吹的赏赐已经不再像魏晋时期那样随意。但从史书的记载来看，刘宋赏赐大臣鼓吹的行为较之魏晋时期却明显增多。这种矛盾现象已经有学者进行了一定的解释，[②]但还有未尽之处。这

---

① 苏晋仁、萧炼子《宋书乐志校注》，第118页，济南，齐鲁书社，1982。

② 根据韩宁所作"历代鼓吹使用情况表"统计，三国用鼓吹"给赐"的记录是5—6次，两晋是41次，刘宋则是53次。如果再将各朝的统治时间计算进去，可知刘宋时期赏赐大臣鼓吹的比率远远高于魏晋。梁满仓指出南朝授受鼓吹范围广、被授予人员多是三国两晋不能比拟的，并认为南朝已经建立了一套比较规范成熟的给鼓吹制度。然而韩宁指出，虽然南朝四代鼓吹给赐的数量大大超过魏晋之时，但接受鼓吹给赐人员的范围却缩小了。笔者认为韩宁的观点符合历史事实。韩宁所作"历代鼓吹使用情况表"见其《鼓吹横吹曲辞研究》，第241—254页，其观点见第73页，北京，北京大学出版社，2009；梁满仓的观点见其《魏晋南北朝五礼制度考论》，第392—404页，北京，社会科学文献出版社，2009。

里可再为申说。

刘宋时期鼓吹赏赐制度的最大变化，是转而以“给鼓吹”为基础，极大地压缩“加鼓吹”制度。从史料记载来看，刘宋鼓吹的赏赐通例，大抵是以“给鼓吹一部”作为终身之制，臣下一旦获得鼓吹，即使后来升职、加封，通常也不再“加鼓吹”。刘宋时期被“给鼓吹”的人员很多，但“加鼓吹”的现象非常罕见。终其一朝也只有江夏文献王刘义恭、南郡王刘义宣、晋熙王刘燮、萧思话以及后来的齐高帝萧道成等数人获得。[①]而且这些人“加鼓吹”也极为不易。《宋书·武三王传》载江夏文献王刘义恭的履历很能说明这一问题：

景平二年，监南豫、豫、司、雍、秦、并六州诸军事、冠军将军、南豫州刺史，代庐陵王义真镇历阳，时年十二。元嘉元年，封江夏王，食邑五千户。加使持节，进号抚军将军，给鼓吹一部。三年，监南徐、兖二州、扬州之晋陵诸军事、徐州刺史，持节、将军如故。进监为都督，未之任。太祖征谢晦，义恭还镇京口。六年，改授散骑常侍、都督荆、湘、雍、益、梁、宁南北秦八州诸军事、荆州刺史，持节、将军如故……十六年，进位司空。明年，大将军彭城王义康有罪出藩，征义恭为侍中、都督扬、南徐、兖三州诸军事、司徒、录尚书，领太子太傅，持节如故，给班剑二十人，置仗加兵……（二十七年）又以本官领南兖州刺史，增督南兖、豫、徐、兖、青、冀、司、雍、秦、幽、并十一州诸军事，并前十三州，移镇盱眙。修治馆宇，拟制东城……二十九年冬，还朝，上以御所乘苍鹰船上迎之。遭太妃忧，改授大将军、都督扬、南徐二州诸军事、南徐州刺史，持节、侍中、录尚书、太子太傅如故。还镇东府……世祖即祚，授使持节、侍中、都督扬、南徐二州诸军事、太尉、录尚书六条事、南徐、徐二州刺史，给鼓吹一部，班剑二十人；又假黄钺。事宁，进位太傅，领大司马，增班剑为三十人……太宗定乱，令书曰：“故中书监、太宰、领太尉、录尚书事江夏王道性渊深，睿鉴通远，树声列藩，宣风铉德，位隆姬辅，任属负图，勤劳国家，方熙托付之重，尽心毗

---

① 可以参看韩宁《鼓吹横吹曲辞研究》，第248—254页，北京，北京大学出版社，2009。其中第53、54条的“齐王”即是齐高祖萧道成。

导，永融雍穆之化。而凶丑忌威，奄加冤害，夷戮有暴，殡穸无闻，愤达幽明，痛贯朝野……可追崇使持节、侍中、都督中外诸军事、丞相、领太尉，中书监、录尚书事、王如故。给九旒鸾辂，虎贲班剑百人，前后部羽葆、鼓吹，辒辌车。"[①]

刘义恭为宋武帝刘裕爱子，身世尊贵。但他景平二年初次受封并未被赏赐鼓吹，元嘉元年被封为江夏王后才"给鼓吹一部"。其后职位虽多次上升，但一直未曾再被赏赐鼓吹。直到宋孝武帝刘骏即位，因其有功于新帝树立，才又被"给鼓吹一部"。其后虽然还有"增班剑为三十人"的赏赐，但生前不再有"加鼓吹"的记录。与之类似，南郡王刘义宣、萧思话以及晋熙王刘燮也是因有功于新帝树立才得以"加鼓吹"。[②]刘宋时以萧道成的"加鼓吹"履历最为显赫。他曾经在元徽二年"加鼓吹一部"，在昇明二年"加羽葆、鼓吹"，在昇明三年"加前部羽葆、鼓吹"，其荣耀一时无两。[③]但这是他在掌握朝政后为自己夺位做铺垫，并非常态，更可见"加鼓吹"制度已非其时通例。

与"加鼓吹"制度被压缩对应的是，原有的鼓吹还可能失去。《南齐书·王琨传》载王琨当宋孝武帝之时：

出为持节、都督广交二州军事、建威将军、平越将军、平越中郎将、广州刺史。南土沃实，在任者常致巨富，世云"广州刺史但经城门一过，便得三千万"也。琨无所取纳，表献禄俸之半。州镇旧有鼓吹，又启输还。[④]

① 沈约《宋书》，第61卷，第1640—1652页，北京，中华书局，1974。

② 南郡王刘义宣在元嘉九年时"迁中书监，进号中军将军，加散骑常侍，给鼓吹一部"；孝建元年时，因为他助孝武帝刘骏起兵入讨刘劭，孝武帝即位后"以义宣为中书监，都督扬、豫二州、刺史，加羽葆、鼓吹，给班剑四十人，持节、侍中如故。改封南郡王，食邑万户"。见梁沈约《宋书》，第68卷，第1798—1799页；萧思话在被刘劭封赐的情况下"即率部曲还彭城，起义以应世祖"，故而被"出为使持节、都督徐、兖、青、冀、幽五州、豫州之梁郡诸军事、安北将军、徐州刺史，加鼓吹一部"。见《宋书》，第78卷，第2015—2016页；晋熙王刘燮在元徽二年的时候主动帮助朝廷袭击桂阳王刘休范的军队，"四年，又进燮镇西将军，加鼓吹一部"。见《宋书》，第72卷，第1870页，北京，中华书局，1974。

③ 见萧子显《南齐书》，第1卷，第8—14页，北京，中华书局，1972。

④ 萧子显《南齐书》，第32卷，第578页，北京，中华书局，1972。

不论王琨出任广州刺史有无赐给鼓吹，其“州镇旧有鼓吹”都是前任所有，而由王琨“启输还”，则前任刺史原有的“鼓吹”早已被剥夺，更遑论“加鼓吹”。又《南齐书·高帝纪》载宋顺帝禅位于齐：

> 是日宋帝逊于东邸。备羽仪，乘画轮车，出东掖门，问今日何不奏鼓吹，左右莫有答者。[①]

则天子失势也不能保全鼓吹。由此可知刘宋一朝，大臣得到多部鼓吹的机会极为微茫。故而刘宋时期鼓吹的“今则甚重矣”是以压缩“加鼓吹”为前提的。

刘宋鼓吹赏赐方式的另一重大变化，是“羽葆、鼓吹”的地位得到极大提高，极少赏赐给在世之人，而是主要用来赏赐给皇室成员或朝廷重臣的葬礼。两晋时期，“羽葆、鼓吹”的地位虽然也很尊贵，但仍然被广泛授予皇室成员或在世重臣。然而到刘宋时期，除萧道成在篡位之前有加羽葆、鼓吹的记载外，似乎只有南郡王刘义宣获得过这一待遇。刘义宣在元嘉三十年起兵助刘骏讨伐刘劭，“世祖即位，以义宣为中书监，都督扬、豫二州、刺史，加羽葆、鼓吹，给班剑四十人，持节、侍中如故”。[②]这当是对其功绩的特别肯定。除此之外，似乎再无人在生前获得这一规格的鼓吹。刘宋时期，“羽葆、鼓吹”主要是赏赐给皇室人员及少数重臣如王弘、柳元景的葬礼作为仪仗。[③]这与两晋时期“羽葆、鼓吹”被广泛赏赐给在世重臣的做法大异其趣，同时也意味着其地位有了很大提高。

至于“前部鼓吹”及“前后部鼓吹”这一等级，因为已经处于鼓吹规格的顶端，相对来说变化不大。刘宋时期如同两晋一样，主要将“前后部羽葆、鼓吹”赏赐给皇室成员或重臣的葬礼，其例较之两晋略多。但刘宋一朝也只有长沙景王刘道怜及太妃檀氏、临川王刘道规及太妃曹氏、江夏文献王刘义恭、孝武帝殷贵妃、沈庆之等人的葬礼享有给“前后部羽葆、鼓吹”的待遇。[④]这一等级的鼓吹同样很少用于赏赐生

---

① 萧子显《南齐书》，第1卷，第20页，北京，中华书局，1972。

② 沈约《宋书》，第68卷，第1798—1799页，北京，中华书局，1974。

③ 分别见沈约《宋书》，第42卷，第1322页；第77卷，第1991页，北京，中华书局，1974。

④ 以上分别见沈约《宋书》，第51卷，第1465页；第61卷，第1651页；第51卷，第1475页，第77卷，第2004页，北京，中华书局，1974。

人，刘宋一朝也只有萧道成在篡位前获得了“前部羽葆、鼓吹”。这一情况与两晋时期基本相似。

综合上述，刘宋时期鼓吹赏赐制度的重点，是由两晋时的以追加为主转变为以配给为主。“加鼓吹”制度遭到极大压缩，“给鼓吹”逐渐成为鼓吹赏赐的主要方式。刘宋时期，大多数人在获得一部鼓吹之后，也就以此作为终身荣誉，很难得到再次追加的机会。与之相应，“给羽葆、鼓吹”也由以赏赐生人为主转而为以赏赐葬礼为主。这意味着鼓吹赏赐所承担的政治功能，已经由两晋时期的以奖赏具体功劳为主转而为以表彰一生业绩为主。这显然在整体上极大地压制了鼓吹赏赐的空间，但无疑反过来极大地提升了鼓吹的社会地位。《宋书·乐志》说“今则甚重矣”，当与这种制度的变化有关。

三

齐、梁、陈三代的鼓吹赏赐制度主要是继承了刘宋，并在其基础上有所推进，最终促成了鼓吹地位的进一步提升。

首先，“加鼓吹”制度变得更为少见。齐、梁、陈三代之中，只有梁代曾经施行“加鼓吹”制度，齐、陈两代都已放弃。梁代的“加鼓吹”如同刘宋一样，已经由以赏赐生人为主转而为以赏赐重臣的葬礼为主。终萧梁之世，只有临川靖惠王萧宏、始兴忠武王萧憺、武陵王萧纪、以及萧范、沈约等数人在生前获得了“加鼓吹”的待遇，大多数皇室成员及大臣都是在去世后才得以“加鼓吹”。[①]《梁书·太祖五王传》载南平元襄王萧伟履历很能说明问题：

> 天监元年，加散骑常侍，进督荆、宁二州，余如故。封建安郡王，食邑二千户，给鼓吹一部。四年，徙都督南徐州诸军事、南徐州刺史，使持节、常侍、将军如故。五年，至都，改为抚军将军、丹阳尹，常侍如故。六年，迁使持节、都督扬、南徐二州诸军事、右军将军、扬州刺史。未拜，进号中权将军。七年，以疾表解州，改侍中、中抚军，知司徒事。九年，迁护军、石头戍军事，侍中、将军、鼓吹如故。其年，出为使持节、散骑常侍、

① 参见韩宁《鼓吹横吹曲辞研究》，第259—265页，北京，北京大学出版社，2009。

都督江州诸军事、镇南将军、江州刺史，鼓吹如故。十一年，以本号加开府仪同三司。其年，复以疾陈解。十二年，征为抚军将军，仪同、常侍如故，以疾不拜。十三年，改为左光禄大夫。加亲信四十人，岁给米万斛，布绢五千匹，药直二百四十万，厨供月二十万，并二卫两营杂役二百人，倍先。置防阁白直左右职局一百人。伟末年疾浸剧，不复出藩，故俸秩加焉。[①]

萧伟自天监元年被赏赐鼓吹一部后，虽然屡有升迁，但一直未再获得鼓吹。[②]尤其是天监九年两次迁升后都特意标明“鼓吹如故”，足以说明其时即使是皇子，“加鼓吹”也十分不容易。总的来说，“加鼓吹”制度自刘宋以来已经被历代朝廷逐步放弃。

其次，“羽葆、鼓吹”的地位逐步提升，逐步由赏赐给朝廷重臣葬礼的最高规格仪仗而变为赏赐给皇室成员葬礼的专用仪仗，最终成为了所有大臣都高不可攀的荣誉。齐、梁、陈时期，“羽葆、鼓吹”都不再有赏赐给在世大臣的记录。南齐以“前后部羽葆、鼓吹”作为赏赐少数皇室成员葬礼的专用仪仗，以“羽葆、鼓吹”作为赏赐朝廷重臣葬礼的最高规格仪仗。[③]整个南齐只有褚渊、王俭两人的葬礼享有“加羽葆、鼓吹”的规格。《南齐书·褚渊传》载其去世后，皇帝下诏：

其赠公太宰，侍中、录尚书、公如故。给节，加羽葆鼓吹，增班剑为六十人。葬送之礼，悉依宋太保王弘故事。谥曰文简。[④]

王俭的葬礼规格一依褚渊。《南齐书·王俭传》载其去世后，皇帝下诏：“可追赠太尉，侍中、中书监、公如故。给节，加羽葆鼓吹，增班剑为六十人。葬礼依故太宰文简公褚渊故事。冢墓材官营办。谥文宪公。”[⑤]南

① 姚思廉《梁书》，第22卷，第347页，北京，中华书局，1973。

② 萧伟直到死后才又获得“羽葆、鼓吹”一部。见唐姚思廉《梁书》，第22卷，第348页，北京：中华书局，1973。

③ 南齐通常以“给鼓吹一部”赏赐大臣的葬礼。参见韩宁“南齐鼓吹使用情况一览表”，载其《鼓吹横吹曲辞研究》，第254—259页，北京，北京大学出版社，2009。

④ 萧子显《南齐书》，第23卷，第431页，北京，中华书局，1972。

⑤ 萧子显《南齐书》，第23卷，第437—438页，北京，中华书局，1972。

齐除此二人外，其他大臣的葬礼都只能享受“给鼓吹一部”的规格。[①]由此可见“羽葆、鼓吹”地位的上升。而到了萧梁时期，“羽葆、鼓吹”甚至完全不再赏赐给重臣的葬礼，而是作为赏赐给皇室成员葬礼的专用仪仗。即使是皇室成员，也只有极少数人的葬礼能获得赏赐“羽葆、鼓吹”的待遇。如始兴忠武王萧憺去世后“给班剑三十人，羽葆、鼓吹一部”；[②]临川靖惠王萧宏去世后“并给羽葆、鼓吹一部，增班剑为六十人”；[③]南平元襄王萧伟去世后“给羽葆、鼓吹一部，并班剑四十人”。[④]这在梁代已经极为罕见。大多数皇室成员的葬礼也只能如同朝廷重臣那样得到一部鼓吹。陈代时，“羽葆、鼓吹”甚至不再赏赐给皇室成员的葬礼。陈代除衡阳献王陈昌的葬礼曾经被赏赐“前后部羽葆、鼓吹”[⑤]外，并无其他任何人在生前或死后获得“羽葆、鼓吹”。

最后，“前部鼓吹”这一等级逐渐集中到“前后部羽葆、鼓吹”这一层次，并只赏赐给极少数皇室成员作为葬礼仪仗。南齐时，“前后部羽葆、鼓吹”成为了赏赐皇室成员葬礼的专用仪仗，而且也只有豫章文献王萧嶷、竟陵文宣王萧子良、海陵王萧昭文以及萧颖胄等人获得。除此数人外，南齐其他皇室成员的葬礼也不能得到这一殊荣。[⑥]梁代时，虽然少数僭越之人如侯景、陈霸先还曾经在生前获得“前后部羽葆、鼓吹”，[⑦]但显然已是特例。萧梁一代，只有梁武帝萧衍的长兄萧懿曾经被赏赐“前后部羽葆、鼓吹”作为葬礼仪仗，此外再无他人获得这一待遇。《梁书·长沙嗣王业子孝俨传》载：

> 天监元年，追崇丞相，封长沙郡王，谥曰宣武。给九旒、鸾辂、辒辌车，黄屋左纛，前后部羽葆鼓吹，挽歌二部，虎贲班剑

① 参见韩宁“南齐鼓吹使用情况一览表”，载其《鼓吹横吹曲辞研究》，第254—259页，北京，北京大学出版社，2009。

② 姚思廉《梁书》，第22卷，第355页，北京，中华书局，1973。

③ 同上，第341页。

④ 同上，第348页。

⑤ 衡阳献王在梁末被西魏掳去，陈霸先死后才被允许回国，但在渡长江时溺死。他是以当朝皇弟的身份被迎回，地位尊崇。见姚思廉《陈书》，第14卷，第209页，北京，中华书局，1972。

⑥ 参见韩宁《鼓吹横吹曲辞研究》，第257—259页，北京，北京大学出版社，2009。

⑦ 分别见姚思廉《梁书》，第56卷，第853页，北京，中华书局，1973；姚思廉《陈书》，第1卷，第12页，北京，中华书局，1972。

百人，葬礼一依晋安平王故事。[①]

萧懿是梁高祖萧衍的长兄，地位尊崇，自属特例。如前所述，陈代也只有衡阳献王陈昌的葬礼曾经被赏赐“前后部羽葆、鼓吹”。总的来看，“前后部羽葆、鼓吹”在刘宋朝的基础上变得更加尊贵，逐渐成为了鼓吹赏赐制度中的特例。

综合来看，齐、梁、陈三代的鼓吹赏赐制度基本上延续了刘宋，但进一步压缩了鼓吹的赏赐空间。在这一过程中，“加鼓吹”制度逐渐被完全放弃。“羽葆、鼓吹”在成为赏赐给皇室成员葬礼的专用仪仗之后，也最终退出了鼓吹赏赐制度。至于“前部鼓吹”或“前后部鼓吹”更是成为了鼓吹赏赐中的特例。这意味着鼓吹赏赐制度中的高等级空间越来越少。在这一背景下，赏赐鼓吹本身就成为了极其尊贵的荣誉。鼓吹的地位自然会越来越高。可想而知，“给鼓吹”已经成为了表彰大臣一生业绩的重要方式。

四

鼓吹赏赐制度从“加鼓吹”到“给鼓吹”的这个转变，逐渐导致了鼓吹规格标准的变化。这个变化，就是从侧重于鼓吹乐队的规模转向为重视鼓吹乐曲的数量多少。

两汉魏晋时期，鼓吹的规格主要体现在其作为仪仗的规模方面，基本上不涉及鼓吹乐曲。鼓吹乐队采用的人数以及采用的仪仗组合决定了鼓吹的规格高低。汉魏两晋时期，皇帝专用的象车鼓吹、黄门前部鼓吹、后部鼓吹为最高规格，每部由 13 人组成；公卿诸官的鼓吹则由七人组成。[②]在这种情况下，只有鼓吹乐工采用的人数多少、鼓吹的部数多少才会显示出鼓吹规格的高低，进而显示出鼓吹得主地位的高低。上文所引卫瓘领太子少傅时“加千兵、百骑、鼓吹之府”，陈骞告老还乡时“出入殿中加鼓吹”，司马攸赴齐国时“增鼓吹一部”等等赏赐行为，正是基于鼓吹规格的这一衡量标准。另外，将鼓吹与羽葆、曲盖、赤幢及其他仪仗配套赏赐的做法，也是对鼓吹乐队规模的强调，与增加鼓吹

---

① 姚思廉《梁书》，第 23 卷，第 360 页，北京，中华书局，1973。

② 见房玄龄等《晋书》，第 25 卷，第 757—760 页，北京，中华书局，1974；另见孙尚勇《乐府文学文献研究》，第 82 页，北京，人民文学出版社，2007。

乐工人数的做法末异而本同，此不待述。因此，两汉魏晋时期，鼓吹规格的衡量标准主要在于其乐队的规模。这也正是两晋施行“加鼓吹”制度的重要原因。

但刘宋以来鼓吹赏赐制度的变化改变这一标准。“加鼓吹”制度的淘汰、“羽葆、鼓吹”的逐渐难得使得绝大多数的鼓吹得主终生都只能拥有“鼓吹一部”，不能再被“加鼓吹”。这导致他们所获得鼓吹的规模很难再次得到扩大。《隋书·音乐志》载陈代时：

> 其鼓吹杂伎，取晋、宋之旧，微更附益。旧元会有黄龙变、文鹿、师子之类，太建初定制，皆除之。至是蔡景历奏，悉复设焉。其制，鼓吹一部十六人，则箫十三人，笳二人，鼓一人。东宫一部，降三人，箫减二人，笳减一人。诸王一部，又降一人，减箫一。庶姓一部，又降一人，复减箫一。[①]

据此，陈代各级鼓吹所采用乐工人数较之汉代有整体性的增加。但不同地位的人仍然只能获得相应数量乐工的鼓吹乐队。在盛行“加鼓吹”、“给羽葆、鼓吹”制度的两晋时代，朝臣还可以通过获取更多乐工、更多部鼓吹乐队或更多的配套仪仗来显示出自己的功绩与地位。然而从刘宋时候起，随着“加鼓吹”制度的压缩、“羽葆、鼓吹”地位的提升，这种可能已经微乎其微。无论朝臣如何努力，他在整个政治生涯中也往往只能拥有一部与他出身相符的鼓吹乐队，很难再有大的改变。这意味着鼓吹逐渐失去了进一步区分鼓吹得主地位的能力，而成为了一个笼统的象征。

从南齐时候开始，就有人隐约地表现出了对这种鼓吹赏赐制度的不满足。在很难突破鼓吹乐队规模的前提下，逐渐有人开始注意利用鼓吹曲本身。南齐时，随王刘诞曾经命谢朓创作鼓吹曲及曲辞。《乐府诗集》“齐随王鼓吹曲”题解：

> 齐永明八年，谢朓奉镇西随王教于荆州道中作：一曰《元会曲》，二曰《郊祀曲》，三曰《钧天曲》，四曰《入朝曲》，五曰《出藩曲》，六曰《校猎曲》，七曰《从戎曲》，八曰《送远曲》，九曰《登山曲》，十曰《泛水曲》。《钧天》已上三曲颂帝功，《校猎》

---

① 魏徵等《隋书》，第13卷，第309页，北京，中华书局，1973。

已上三曲颂藩德。[1]

谢朓所作鼓吹曲及曲辞显然属于随王刘诞专用。这应该与刘诞试图以独特的鼓吹曲来彰显自己的身份有关。换言之，朝廷赏赐给他的鼓吹并未使他与众人有所差别，所以他会命谢朓为自己专造一套鼓吹曲及曲辞。从这个意义上说，萧梁时代“加鼓吹”制度的回潮，可能与补救刘宋鼓吹赏赐制度的这一缺陷有关，只是未能持久。

真正的变化可能来自于北齐，并在隋代得以定型。这就是以所使用乐曲的数量来衡量鼓吹的规格。《隋书·音乐志》载北齐时朝廷改造鼓吹二十曲：

鼓吹二十曲，皆改古名，以叙功德……古又有《黄雀》、《钓竿》二曲，略而不用，并议定其名，被于鼓吹。诸州镇戍，各给鼓吹乐，多少各以大小等级为差。诸王为州，皆给赤鼓、赤角，皇子则增给吴鼓、长鸣角，上州刺史皆给青鼓、青角，中州已下及诸镇戍，皆给黑鼓、黑角。乐器皆有衣，并同鼓色。[2]

在这一赏赐制度中，诸王、皇子、上州刺史、中州已下及诸镇戍四个等级虽然都能拥有鼓吹，但鼓吹所采用的乐器、颜色各不相同，其地位差别一目了然。这应该是汉魏两晋侧重鼓吹规模的变形。但这里出现了一个微妙而重大的变化，即“诸州镇戍，各给鼓吹乐，多少各以大小等级为差”。从上下文来看，这里的“多少”应该是指乐队使用鼓吹曲的数量，而不是乐工人数。隋朝的情况可以印证这一点。《隋书·音乐志》载隋时各等级采用仪仗乐曲的曲数互有不同：

㭎鼓一曲，十二变，(与金钲同)。夜警用一曲俱尽。次奏大鼓。大鼓，一十五曲供大驾，一十二曲供皇太子，一十曲供王公等。小鼓，九曲供大驾，三曲供皇太子及王公等……铙鼓，十二曲供大驾，六曲供皇太子，三曲供王公等。其乐器有鼓，并歌、箫、笳。……大横吹，二十九曲供大驾，九曲供皇太子，七曲供王公。其乐器有角、节鼓、笛、箫、筚篥、笳、桃皮筚篥。小横

① 郭茂倩《乐府诗集》，第20卷，第293页，北京，中华书局，1979。
② 魏徵等《隋书》，第14卷，第330—331页，北京，中华书局，1973。

吹，十二曲供大驾，夜警则十二曲俱用。其乐器有角、笛、箫、笳篥、笳、桃皮筚篥。[1]

据此，在隋代仪仗乐的施用中，采用的乐曲数量成为了区别等级的重要标志。其中的“铙鼓”一类与魏晋南北朝以来的鼓吹基本类似，但其以所采用乐曲数量来彰显等级的做法于南朝并无先例，唯北齐这种“诸州镇戍，各给鼓吹乐，多少各以大小等级为差”略为近之。而隋代的诸种音乐以及庙堂礼乐都受到了北齐的影响。[2]因此，隋代“铙鼓”这一等级标准的形成很可能是受到了北齐的影响。

鼓吹使用中对不同地位所使用鼓吹乐曲的数量规定，是将鼓吹规格的衡量标准从乐队规模转向了乐曲本身。这是对汉魏两晋鼓吹赏赐制度中“加鼓吹”制度的进一步破坏。这是对鼓吹乐本身的强调，也是对鼓吹乐地位的提升。但这一制度是通过限制使用鼓吹乐曲的数量予以实现，反而极大地限制了鼓吹的向下传播空间。根据隋代的规定，只有天子能采用十二曲的鼓吹乐，到王公大臣这一级别，能够采用的只有三曲。这意味着绝大多数朝臣所能采用的鼓吹曲都非常之少。可想而知，鼓吹乐的传播已经不可避免地走向衰落。

纵观魏晋南北朝时期的鼓吹赏赐制度，基本上经历了一个由“加鼓吹”到“给鼓吹”的转变。这个转变同时促成了鼓吹规格的衡量标准由重视乐队规模转向了重视乐曲数量。这两重转变都是着力于提升鼓吹的社会地位。但正是这些提升其社会地位的改革，限制了它进一步的发展空间，导致其不可避免地走向衰落。这是礼乐改制中耐人寻味的现象。

作者简介：曾智安，男，1976 年生，湖北公安人，文学博士。现为河北师范大学文学院副教授、硕士生导师，主要从事汉魏南北朝隋唐五代文学及乐府诗研究。

---

① 魏徵等《隋书》，第 15 卷，第 382—383 页，北京，中华书局，1973。

② 陈寅恪指出，隋代不仅俗乐即实际流行之音乐出于北齐，即庙堂雅奏亦受齐乐工之影响。见其《隋唐制度渊源略论稿》，第 134 页，北京，生活·读书·新知三联书店，2001。

《团扇郎歌》音乐形态研究

◇何江波

（北京，首都师范大学文学院，100089）

提要：《团扇郎歌》发端于东晋，由谢芳姿的故事发展开来，经后人完善成乐曲。在表演上有单曲演唱、联章演唱及组曲演唱三种方式。著名的歌者有谢芳姿、桃叶、朝云等。以团扇为歌具，并伴有舞蹈动作。《团扇郎歌》到唐代仍然被传唱，宋之后逐渐不能演唱。元明时期逐渐变为文本拟作为主。在创作上，或以团扇为歌咏对象，或借团扇言人事，并融入班婕妤的故事。《乐府诗集》所录《团扇郎》歌辞，基本都可以入乐。入乐方式为依声填词。唐以后拟作基本不可演唱。

关键词：清商曲辞；团扇郎；音乐形态

“音乐形态”是吴相洲师提出的乐府学范畴，其具体所指为：

> 所谓“音乐形态”是指乐府诗所属一切音乐活动形态。包括四个方面：一、创调情况，包括乐调创立时间、本事背景、所属曲调等；二、表演情况，包括表演者（尤其是歌者、舞者、作者等）、表演方式（是否配舞、舞蹈形制、舞蹈规模、舞容舞具、舞者情态、歌者情态等）、表演场所、表演时间、表演目的、表演功能、表演效果等；三、流变情况，包括乐调的变异、衍生、消失、再造等；四、创作情况，包括哪些乐府诗是选词入乐、哪些乐府诗是依声作词、哪些乐府诗曾经借用过别的乐调、哪些乐调曾经导致过乐府诗的割裂与拼凑、哪些乐府诗在哪些时期曾经入乐、又在何时不再入乐等。[①]

《团扇郎》是清商曲辞《吴声》十曲中的最后一首，历代都有拟

---

① 吴相洲《论王维乐府诗的文献留存和音乐形态》，《文学遗产》，2011年第6期。

作。其中涉及的音乐、文学问题，与南朝及隋、唐清乐有十分重要的联系。故而本文拟对《团扇郎》的创调、流传流变、表演、创作等情况作全方位的考察。

创调情况

《团扇郎》又称《团扇歌》。此曲的创调情况有些复杂，须一一辨别。

一、本事与作者。

关于《团扇歌》的较早记录是《宋书·乐志》：

> 《团扇哥》者，晋中书令王珉与嫂婢有情，爱好甚笃。嫂捶挞婢过苦，婢素善哥，而珉好捉白团扇，故制此哥。①

《晋书·乐志》与此相同。②其中本事关联人物为王珉、谢芳姿。故事本身也很简单，但到了《古今乐录》变得相对丰富些，《乐府诗集》引《古今乐录》曰：

> 《团扇郎歌》者，晋中书令王珉捉白团扇，与嫂婢谢芳姿有爱，情好甚笃。嫂捶挞婢过苦，王东亭闻而止之。芳姿素善歌，嫂令歌一曲当赦之。应声歌曰："白团扇，辛苦五流连，是郎眼所见。"珉闻，更问之："汝歌何遗？"芳姿即改云："白团扇，憔悴非昔容，羞与郎相见。"后人因而歌之。③

《古今乐录》比《宋书·乐志》更详细，但也有不同。最重要的一点是，《宋书》明言是谢芳姿因为王珉好捉白团扇，所以造歌；而《古今乐录》却说在谢芳姿临时唱了两曲之后，"后人因而歌之"，显然是在此基础上又有所完善，才成为正式乐曲。但我们今天已经无法弄清楚其中的细微差别了。但有一点需要注意，王珉说"汝歌何遗"，指的自然是这首歌有所遗漏，但所遗漏的是词意还是乐曲，则不得而知。如果遗漏的是词意，那就

---

① 沈约《宋书》，第19卷，第550页，北京，中华书局，1974。
② 房玄龄等《晋书》，第23卷，第717页，北京，中华书局，1974。
③ 郭茂倩《乐府诗集》，第45卷，第660页，北京，中华书局，1979。

是各自为独立的乐曲，单唱一首曲子自然不足以表达完整的含义。但从歌词来看又不是这样，两首曲子的内容并没有前后承接的关系，而是词意相近，一为正面描写哀苦，一为迂回描写遭遇。可见并不是词意上的不完整。如果遗漏的是乐曲，那就是说这是一支曲子的两个部分，而非两首曲子的重复演唱。如果是这样，王珉所指即为谢芳姿所唱是截取了某个既定乐曲的一小节，也就是说在谢芳姿之前已经有一个完整的乐曲，而谢芳姿不过是歌唱成句而已。从谢芳姿所唱来看，两首曲子格局与用韵完全一样，又不像是两首曲子。唯一可能的解释是这首曲子是由两节组成，类似于词曲的上下阕，但上下阕又是相同的，故而演唱起来就有了《诗经》般成章叠句的复沓效果。若此说成立，则这个乐曲或为旧乐改造而来，或为改编民间乐曲而来。不论是改编而来，抑或为新制乐曲，总之是没有名字。到了谢芳姿这里，由于这个故事本身很打动人，故而用她所唱“白团扇”这个发语词或者和声来命名。所以这首乐曲的创调也就系之于谢芳姿、王珉名下了。

同时有一种说法认为《团扇歌》起源于王献之与桃叶。《玉台新咏》即认为三首《团扇歌》词是桃叶所作：

> 桃叶答团扇歌三首
>
> 七宝画团扇，粲烂明月光。与郎却暄暑，相忆莫相忘。
>
> 青青林中竹，可作白团扇。动摇郎玉手，因风托方便。
>
> 团扇复团扇，持许自障面。憔悴无复理，羞与郎相见。[1]

《艺文类聚》“团扇复团扇”作“团扇复向谁”，其余相同。[2]这三首分别为《乐府诗集》无主名第一、二首以及梁武帝之后无主名一首。其中后两首《类说》[3]及《古今事文类聚》[4]作沈约之作。现存《沈约集》未见此二首。

这几首曲辞的作者问题交错复杂，下文会有详细辨析。但本事应该属于王珉与谢芳姿。《诗话总龟》卷 7 引《乐府集》曰：

> 《桃叶歌》，桃叶，王献之爱妾名也。其妹曰桃根。词云：“桃

---

① 吴兆宜《玉台新咏笺注》，第 10 卷，第 472 页，北京，中华书局，1985。
② 欧阳询《艺文类聚》，第 43 卷，第 774 页，上海，上海古籍出版社，1982。
③ 曾慥《类说》，第 51 卷，《文渊阁四库全书本》。
④ 祝穆《古今事文类聚 · 续集》，第 28 卷，《文渊阁四库全书》本。

叶复桃叶，桃叶连桃根。”今秦淮口有桃叶渡，即其事也。古人载《桃叶答献之》，乃《团扇》辞，盖传者误也。[1]

此处《乐府集》或为朱寿昌《乐府集》，或为刘次庄《乐府集》。成书时间均在郭茂倩《乐府诗集》以前。对此，《玉台新咏考异》有较为妥帖的解释：

> 《乐府》《桃叶歌》不署名氏。然《古今乐录》及《隋书》皆明言为子敬作，是无可疑。惟此歌《乐府》引《古今乐录》云起王珉嫂婢谢芳姿。所列古词八首内，第七首署王金珠，余皆无名，其第八首即此第三首。末二句与谢芳姿歌大同小异，似衍谢歌而为之，均无桃叶之说。然《初学记》、《艺文类聚》皆初唐之书，去孝穆时不远，已皆载为桃叶，与此书同。盖妇人女子之作，词人喜传为佳话，辗转附会，往往失真。传闻异词，历代皆有，孝穆所据，又当别有一本，今则不可考耳。[2]

这种说法基本合乎情理。创调之缘起应属于王珉、谢芳姿，但王献之、桃叶与王珉、谢芳姿时代相同，关系很近，即便桃叶歌唱《团扇歌》，也不足为奇。兼且王献之与桃叶之间也有类似的赠答，是以后人因此而混淆，难以区分。

二、**创调时间及作者**。由本事可以知道，《团扇歌》的创调时间为东晋或更早，作者为谢芳姿。

三、**所属调类：吴声。**

流变、流传情况

谢芳姿所歌是临时性作品，故而以“白团扇”为发语词，其实为两句歌辞。这种演唱方式与《华山畿》是一样的。到了“后人因而歌之”的时候，就变为整齐的五言四句格式了。梁武帝时，纳入《吴声》十曲，并配有新辞，成为宫廷常用曲目。梁元帝《歌曲名诗》：“啼乌怨别鹤，曙鸟忆离家。石阙题书字，金镫飘落花。东方晓星度，西山晚日

---

① 阮阅《诗话总龟》前集，第7卷，第80页，北京，人民文学出版社，1987。
② 纪容舒《玉台新咏考异》，第10卷，《文渊阁四库全书》本。

斜。縠衫回广袖，团扇掩轻纱。暂借青骢马，来送黄牛车。”[①]此诗《乐府诗集》卷74作《金乐歌》,[②]从内容来看，确实是各种乐府题目或成句的集合，其中就有《团扇》。《团扇郎》不仅成为南朝宫廷曲目，也逐渐传入北朝，成为人们普遍喜爱的表演曲目。《洛阳伽蓝记》卷4载：

河间王元琛……妓女三百人，尽皆国色。有婢朝云，善吹篪，能为《团扇歌》、《垄上》声。琛为秦州刺史，诸羌外叛，屡讨之不降。琛令朝云假为贫妪吹笛而乞，诸羌闻之，悉皆流涕。迭相谓曰：“何为弃坟井，在山谷为寇也？”即相率归降。秦民语曰：“快马健儿，不如老妪吹篪。”[③]

北齐萧放《冬夜对妓诗》曰：

佳丽尽时年，合瞑不能眠。银龙衔烛烬，金凤起炉烟。吹篪先弄曲，调筝更撮弦。歌还团扇后，舞出妓行前。绝代终难及，谁复数神仙。[④]

可见当时《团扇歌》传播之广以及人们对于《团扇歌》的喜爱。同时《团扇歌》也成为南北文化交流的媒介。

陈代承袭齐、梁用乐，《团扇歌》作为传统曲目保存下来。《古今乐录》在论述“吴声歌曲”时说：

其曲有《命啸》、《吴声》、《游曲》、《半折》、《六变》、《八解》。《命啸》十解，存者有《乌噪林》、《浮云驱》、《雁归湖》、《马让》，馀皆不传。《吴声》十曲，一曰《子夜》，二曰《上柱》，三曰《凤将雏》，四曰《上声》，五曰《欢闻》，六曰《欢闻变》，七曰《前溪》，八曰《阿子》，九曰《丁都护》，十曰《团扇郎》，

① 逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》,《梁诗》，第25卷，第2042—2043页，北京，中华书局，1983。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第74卷，第1052页，北京，中华书局，1979。

③ 范祥雍《洛阳伽蓝记校注》，第4卷，第206—207页，上海，上海古籍出版社，1978。

④ 逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》,《北齐诗》第1卷，第2259页，北京，中华书局，1983。

并梁所用曲。《凤将雏》以上三曲，古有歌，自汉至梁不改，今不传。《上声》以下七曲，内人包明月制舞《前溪》一曲，馀并王金珠所制也。《游曲》六曲，《子夜四时歌》、《警歌》、《变歌》，并十曲中间游曲也。《半折》、《六变》、《八解》，汉世以来有之。《八解》者，《古弹》、《上柱古弹》、《郑干》、《新蔡》、《大治》、《小治》、《当男》、《盛当》，梁太清中犹有得者，今不传。[1]

《古今乐录》在论述乐府曲题的留存情况时，对于"今不存"的情况说得非常明确。而《吴声》十曲作为梁代的宫廷常用曲目，从《古今乐录》的记载来看，应该是完整地保存下来了。江总《赋得三五明月满》诗曰："三五兔辉成，浮云冷复轻。只轮非战返，团扇少歌声。云前来往色，水上动摇明。况复高楼照，何嗟揽不盈。"[2]所以陈代的《团扇歌》是可以演唱的。隋平陈，获宋、齐、梁旧乐，"其歌曲有《阳伴》，舞曲有《明君》、《并契》"。[3] 虽然未见有《团扇歌》的记载，但隋平陈所得曲目必然不止这三曲，因为到了唐代《团扇歌》依然流传于世。《通典》卷146：

清乐者，其始即清商三调是也。……先遭梁、陈亡乱，而所存盖鲜。隋室已来，日益沦缺。武太后之时，犹六十三曲，今其辞存者有《白雪》、《公莫》、《巴渝》、《明君》、《明之君》、《铎舞》、《白鸠》、《白纻》、《子夜》、《吴声四时歌》、《前溪》、《阿子》、《欢闻》、《团扇》……通前为四十四曲存焉。[4]

《团扇》在武则天及杜佑的时代依然存在。这从创作上也可以得到印证，《乐府诗集》收录唐人张祜、刘禹锡《团扇郎》各一首。张祜、刘禹锡都在杜佑之后，可以想见，《团扇郎》在唐代的流存传唱范围是很广的。另外，诗人在作品里也提到了《团扇郎》的演唱情况，如杨巨源《邵州陪王郎中宴》：

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第45卷，第640页，北京，中华书局，1979。

② 逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》，《陈诗》，第8卷，第2592页，北京，中华书局，1983。

③ 魏徵等《隋书》，第15卷，第378页，北京，中华书局，1973。

④ 杜佑《通典》，第146卷，第3717页，北京，中华书局，1988。

歌态晓临团扇静，舞容春映薄衫妍。[1]

刘禹锡《和汴州令狐相公到镇改月偶书所怀二十二韵》：

歌榭白团扇，舞筵金缕衫。[2]

李商隐《和友人戏赠二首》：

子夜休歌团扇掩，新正未破翦刀闲。[3]

李商隐《河内诗二首》：

莫因风雨罢团扇，此曲断肠唯此声。[4]

杨巨源将"歌扇"与"舞容"对举。在这里，"团扇"不仅仅指向歌曲，同时也说明在演唱的过程中歌者会用团扇作为歌具，以切合主题。但是否配舞，还需要进一步考查。刘禹锡诗中"歌榭白团扇，舞筵金缕衫"，歌舞对举。"金缕衫"是指乐府曲《金缕衣》，[5]而"白团扇"自然是指《团扇郎》。可见一个重歌，一个重舞。李商隐共有两首诗提到《团扇歌》。"子夜休歌团扇掩"这一首，将《子夜歌》与《团扇歌》并列，诗意明确是指《子夜》与《团扇郎》停止演唱，故而这里的《团扇郎》也是可以表演的，虽然是用作反义。最后一首"莫因风雨罢团扇，此曲断肠唯此声"，下句明言"此曲"，则可知此处"团扇"也是乐曲。这几首诗都标明在唐代《团扇歌》依然存世。

到了宋代，《团扇歌》出现了两种趋势，一方面仍有可以演唱的歌曲，但也有很多不知是否可歌的拟作。《乐府诗集》限于时间并没有收录此时期的拟作。针对这种情况，我们只能根据侧面材料来说明宋代依然有可以演唱的《团扇歌》，却不能断言此时期所有的《团扇歌》作品都可以演唱。可歌的例证有：

---

① 彭定求等《全唐诗》，第333卷，第3731页，北京，中华书局，1969。
② 瞿蜕园《刘禹锡集笺证》，第1042页，上海，上海古籍出版社，1989。
③ 刘学锴、余恕诚《李商隐诗歌集解》，第192页，北京，中华书局，2004。
④ 同上，第1840页。
⑤ 郭茂倩《乐府诗集》，第82卷，第1154页，北京，中华书局，1979。

晚菊花前敛翠蛾，挼花传酒缓声歌，柳枝团扇别离多。拥髻凄凉论旧事，会随织女度银梭，当年今夕奈愁何。

——朱敦儒《浣溪沙·赠贵大夫歌者，其人尝在大家》①

小园斜日照残芳，千里伤春意未忘。金谷已虚新步障，马嵬徒见旧香囊。莺来似结啼鸾怨，蝶散应知梦雨狂。清爽又成经岁别，却歌团扇寄回肠。

——余靖《落花》②

帘不卷，人难见，缥缈歌声，暗随香转。记与三五少年，在杭州，曾听得几遍。唱到生绡白团扇，晚凉初桐阴满院，待要图入丹青，奈无缘识如花面。

——王质《红窗怨·即事》③

酣酣桃始花，灼灼粉面笑。粉色射花光，夺尽丹青妙。蓝衫马上郎，风流亦年少。语言虽未通，精诚默相照。敛容缓步复掩门，只见桃花不见人。轻红浅白正含露，欲落半开将送春。凝心驻马日渐晚，隐忍时时下前坂。回头又不见桃花，唯有青山遮醉眼。扬鞭击镫歌团扇，相见不如不相见。逢人寄语问桃花，春残吹洗落谁家。

——郭祥正《拟桃花歌》④

第一首是赠一位歌者，《杨柳枝》是白居易所改制，到清代依然可歌。⑤这里的"团扇"也是针对这位歌者而言，说的是歌者演唱的曲目。第二首"却歌团扇寄回肠"，明言是歌《团扇》，故而也是可以演唱的。第三首上阕说"缥缈歌声"，后面又说"唱到生绡白团扇"，也是实写。最后一首的情形跟前三首相似。总的来看，这几首都是可以演唱的，也就说明在宋

---

① 邓子勉《樵歌校注》，第 348 页，上海，上海古籍出版社，1998。

② 余靖《武溪集》，第 2 卷，《文渊阁四库全书》本。

③ 王质《雪山集》第 16 卷，《文渊阁四库全书》本。

④ 郭祥正《青山集》，第 14 卷，《文渊阁四库全书》本。

⑤ 都昕蕾《〈杨柳枝〉研究》，第 36 页，首都师范大学 2009 年硕士毕业论文。

代，《团扇郎》是可以被之管弦的。

此时也出现了“团扇歌桃叶”——糅合《团扇郎》、《桃叶歌》两个曲目的情况。这种情况虽然在《玉台新咏》中已经出现，但南朝以及隋唐人都没有异议，也没有混同起来。此时在文本中将《团扇》与《桃叶》相混淆，应该不是文献上的混淆，而更可能是人为地杂糅。如：

> 露网朱甍上，风帘翠幕前。宿衾熏菡萏，朝镜拂漪涟。津润销金笔，香依扑粉绵。度间双陆子，拨恨十三弦。鹦鹉殷勤语，旃檀委曲烟。鲛绡干玉箸，鱼钥限金莲。团扇歌桃叶，乌丝代杏笺。朱门长窅窅，白马自翩翩。难钓三珠树，徒抛七宝鞭。酒阑应有待，梦破即无缘。信鹊新秋去，孤蟾后夜圆。浪言墙外地，的是洞中仙。
>
> ——贺铸《拟温飞卿》①

用《团扇郎》歌唱桃叶，将王献之、桃叶与王珉、谢芳姿的故事混同，只是将两组相近的本事融入此诗，更侧重用典以描绘一个女子的状态，只能说这是一个特例，而不能说明《团扇》在此时可歌。

宋代的拟作有很多，但不知是否可歌。如：

> 白露团玉阶，秋风动罗幕。御幸各有宜，非为君恩薄。
> 紫殿香风暖，珠帘璧月斜。合中调宝瑟，门外驻羊车。
>
> ——曹勋《团扇歌》②

> 骞背如花女，出自咸阳宫。不愁无主爱，惟怕见秋风。
>
> ——王质《团扇歌》③

> 田田白团扇，轻绡写蝉雀。用之却炎暑，生风郎掌握。
> 团扇复团扇，羞郎引遮面。顾景强踌躇，隙月云端见。

---

① 王梦隐、张家顺《庆湖遗老诗集校注》，第225—226页，河南大学出版社，2008。

② 曹勋《松隐集》，第2卷，《文渊阁四库全书》本。

③ 王质《雪山集》，第15卷，《文渊阁四库全书》本。

团团白纨扇，奉君挥素手。余凉入长夏，结交贵经久。

——薛季宣《团扇歌三首》[1]

元代承袭两宋，情况相近，也分为可歌与文本拟作两种情况。其中可以演唱的有：

双眸剪秋水，十指露春葱。仙姿不受尘污，缥缈玉芙蓉。舞遍柘枝遗谱，歌尽桃花团扇。无语到东风。此意复谁解，我辈正情钟。 喜相从，诗卷里，酒杯中。缠头安用百万，自有海犀通。日日东山佳兴，夜夜西楼好梦。斜月小帘栊，何物写幽思，醉墨锦笺红。

—— 白朴《水调歌头·夜醉西楼为楚英作》[2]

“舞遍柘枝遗谱，歌尽桃花团扇”，《柘枝》为唐代大曲，既然说是遗谱，可见是可以表演的。而“桃花团扇”，所指为《团扇郎》，但内容已经有变动，从“白团扇”变为“桃花团扇”，可能是后人对《团扇郎》的重新演绎。

元代也有拟作，是否可歌也无法确定。如：

私衣必见污。葛屦必遭践。生世不为男，托身况微贱。
悲痛只在心，憔悴更障面。出入怀袖中，羡郎白团扇。

——赵文《团扇歌》[3]

团扇复团扇，秋风不相见。隐显各有时，阳阿舞双燕。

——杨维桢《团扇歌》[4]

杨维桢的拟古作品是否可歌，很难判断。楚默认为：“杨维桢的古乐府不全是都不入乐的，他中期的《竹枝词》也是古乐府旧题，但入乐，有乐辞

① 薛季宣《浪语集卷》，第 12 卷，《文渊阁四库全书》本。
② 徐凌云《天籁集编年校注》，第 63 页，安徽大学出版社，2005。
③ 赵文《青山集》，第 7 卷，《文渊阁四库全书》本。
④ 杨维桢《铁崖古乐府》，第 9 卷，四部丛刊本。

结合的独创性。”[①]《竹枝词》是唐中期之后兴盛起来的乐曲，到此时也算是古题乐府，而更早的清商旧题已经是文本拟作了。所以杨维桢的大量拟作应该属于文本上的模拟，在主题、立意上翻新出奇，用韵上讲究古韵，但跟音乐的关系已经很远了。

明清之际也有《团扇郎》的影子，但是能够演唱的很少。如：

> 十二重楼是谁，珠箔双卷银钩，桃叶春潮，杨花暮雨，一段闲愁。飞来沙际轻鸥，芳草外，春风旧游。团扇歌残，罗衣试罢，人在兰舟。
>
> ——沈进《柳梢青·西湖后游》[②]

沈进的这首词描写的是一位女性，但这里的“团扇歌残”或许是实写，也许是用典。另有毛奇龄所作《结交行赠卞生利南》：

> 结交亦已遍，那知有若卞利南。……不意历此都，乃过卞生家。君家最易知，易知复难忘。但唱结袜子，莫歌团扇郎。结袜当结君，团扇徒自伤。自伤仍欲渡江去，谢尔要予种桃树。白鱼总驾莲藕船，且醉城南狭斜路。[③]

《结袜子》见《乐府诗集·杂曲歌辞》，[④]有温子升与李白两首曲辞。“但唱结袜子，莫歌团扇郎。结袜当结君，团扇徒自伤”，虽然用到了“唱”、“歌”，但不能据此说明这两首曲子在毛奇龄时候还可以演唱。首先，“君家最易知，易知复难忘”这两句是套用《相逢行》古辞成句。其次从“结袜当结君，团扇徒自伤”两句来看，其创作以命意为主，未见音乐性的一面，故而这里很可能仅仅是为了符合诗语而用典。所以这一例也不能说明《团扇》可歌。

拟作方面，明代的《团扇郎》作品基本是不可歌的。明代的复古思潮承袭杨维桢的古乐府创作，更多关注的是乐府古题的语汇、内容、主题、风格等方面，并赋予这些古题乐府以新的时代内涵。如：

---

① 楚默《楚默文集续集下·杨维桢研究》，第40页，上海，上海三联书店，2010。

② 朱彝尊《曝书亭集》，第24卷，《文渊阁四库全书》本。

③ 毛奇龄《西河文集》，第157卷，《文渊阁四库全书》本。

④ 郭茂倩《乐府诗集》第74卷，第1054—1055页，北京，中华书局，1979。

团扇团且洁，人言似明月。明月岂得如，长圆不曾阙。

——高启《团扇郎》①

团扇复团扇，皎如明月秋。西风易憔悴，从此见郎羞。

——朱诚泳《团扇郎》②

此二首所拟以《乐府诗集》所录古辞为准，首句与古辞相近或相似。用语也与古辞贴近。

白团扇，明月入君怀，清光满流盼。霜雪散炎天，是侬歌始变。合欢自一时，秋风欢不见。

——李攀龙《团扇郎》③

李攀龙此首首句模拟谢芳姿所歌，但后面的形制与古辞不类。变五言四句为五言六句，不论是古辞还是唐代拟作，都没有这种体例。

郎持白团扇，商风来吹袖。宁为便折坏，不忍离郎手。

——王世贞《白团扇歌》④

王世贞此首也是模拟古辞，五言四句。但比之前所拟要高明得多。在超越古辞的语汇之上，更得古辞之神，是拟作中的上品。

白团扇，含情待郎来，不使路傍见。

白团扇，懊恨负情侬，手持不令见。

——胡应麟《白团扇二首》⑤

胡应麟此二首是模拟谢芳姿所歌二首而来，连用韵都一样。这样的拟作看似更贴近原始面貌，殊不知正是没有音乐依傍的表现。胡应麟还有

---

① 高启《高青丘集》，第1卷，第37页，上海，上海古籍出版社，1985。

② 朱诚泳《小鸣稿》，第1卷，《文渊阁四库全书》本。

③ 李攀龙《沧溟先生集》，第2卷，第170—171页，台北，台湾伟文图书出版社有限公司，1976。

④ 王世贞《弇州四部稿》，第7卷，第777页，台北，台湾伟文图书出版社有限公司，1976。

⑤ 胡应麟《少室山房集》，第8卷，《文渊阁四库全书》本。

《三妇艳》二首、《广三妇艳》四首、《续三妇艳》二首，又有《反三妇艳》二首：

大妇吟白头，沟水东西流。中妇歌懊侬，红颜空自红。小妇咏团扇，辛苦郎自见。莫夸三妇艳，丈人涕如霰。①

这里将《三妇艳》与《白头吟》、《懊恼》、《团扇郎》杂糅，只能说明在胡应麟眼里，这些曲题已经失去了其音乐属性，而成为一种特定的文化符号，仅仅是可以随意拼接的故实而已，其中的《团扇郎》与原有的音乐也没有关系。

另外，《海岱会集》卷二保存了相当多的《团扇》拟作：

团扇团且洁，人言似明月。明月恐不如，长圆未曾缺。

——石存礼《团扇郎》

赠扇不赠鞭，畏行千里道。对月与摇风，郎亦知多少。

——冯裕《团扇郎》

又

人言秋叶扇，入箧更为珍。我亦收彩缕，明年纫复新。

——冯裕《团扇郎》

步阶无纤尘，出袖半遮面。一日几回看，即与郎相见。

——刘渊甫《团扇郎》

秋风歇团扇，郎心中道变。殷勤度岁寒，夏来还相见。②

——杨应奎《团扇郎》

还有沈野与朱樵的拟作：

皎皎合欢扇，郎持赠所欢。本欲图亲近，翻掩桃花颜。

——沈野《团扇郎》③

---

① 胡应麟《少室山房集》，第5卷，《文渊阁四库全书》本。

② 冯琦《海岱会集》，第2卷，《文渊阁四库全书》本。

③ 钱谦益《列朝诗集》，第574页，上海，上海三联书店，1989。

截玉白团团，轻摇特地寒。西风才入户，便作过时看。

——朱樵《团扇词》[①]

以上拟作虽然数量众多，但都没有脱离晋、宋古辞的窠臼。或以团扇为起兴之物，或以团扇为传情之媒，或借团扇映面容之姣好，或借团扇抒冷落之幽怨。正如《通雅》所言："崆峒、沧溟揣摩仿佛，诗家藉此以自熟其风度耳"，[②]揣摩仿佛，刻意经营，以旧时语写旧时意，这样的创作方式与音乐无涉。

总的来看，《团扇郎》从东晋创调到逐步完善，经萧梁改造，成为宫廷表演曲目。其影响波及北朝文化圈，成为当时著名表演节目。传至隋唐，虽然清乐逐渐缺失，但《团扇郎》依然得以保存于宫廷节目单中。民间更有众多作品传承。两宋时期仍有留存，到了元明清之际，基本消失，只有纯文本拟作见世。

表演情况

一、**歌者**。知名的有谢芳姿、桃叶、朝云、赉大夫歌者、萧放《冬夜对妓诗》歌者。这几位歌者都是宠妾或歌伎性质。

二、**歌具**。团扇。团扇不仅是《团扇郎》的主要承载体，也是演唱时的主要歌具，主要动作为掩面。庾肩吾《赋得转歌扇诗》曰：

团纱映似月，蝉翼望如空。回持掩曲态，转作送声风。[③]

高爽《咏画扇诗》曰：

细丝本自轻，弱彩何足盼。直为发红颜，谬成幄中扇。乍奉长门泣，时承柏梁宴。思妆开已掩，歌容隐而见。但画双黄鹄，莫作孤飞雁。[④]

---

① 张豫章《御选明诗》，第14卷，《文渊阁四库全书》本。

② 方以智《通雅》，第29卷，《文渊阁四库全书》本。

③ 逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》，《梁诗》，第23卷，第2001页，北京，中华书局，1983。

④ 逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》，《梁诗》，第2卷，第1542页，北京，中华书局，1983。

转歌扇既可以“掩曲态”，也可以“送声风”，既是歌舞表演时的道具，也有纳凉的实用功效。而“思妆开已掩，歌容隐而见”则侧重于表演时的歌态舞态，或隐或现的朦胧美正是通过歌扇体现出来的。同时配合歌辞内容，共同传递歌舞的综合信息，起到赏心悦目的效果。

另外，诗歌中还常出现“歌扇”一类，如《能改斋漫录》卷8“咏妇人多以歌舞为称”条：

> 古今诗人咏妇人者多以歌舞为称。……北齐萧放《冬夜对妓诗》云：“歌还团扇后，舞出妓行前。”……陈阴铿《侯司空宅咏妓诗》云：“莺啼歌扇后，花落舞衫前。”……庾信《和赵王看妓诗》云：“绿珠歌扇薄，飞燕舞衫长。”……陈李元操《春园听妓诗》云：“红树摇歌扇，绿珠飘舞衣。”释法宣《观妓诗》云：“舞袖风前举，歌声扇后娇。”王绩《咏妓诗》云：“早时歌扇薄，今日舞衫长。”刘希夷《春日闺人诗》云：“池月怜歌扇，山云爱舞衣。”以歌对舞者七，以歌扇对舞衣者亦七。虽相沿以起，然详味之，自有工拙也。杜子美取以为艳曲云：“江清歌扇底，野旷舞衣前。”①

其中“歌还团扇后”，“莺啼歌扇后”，“歌声扇后娇”，都是指的这种表演方式。“歌扇”成为诗歌创作中的常用意象，《卮林》卷4记载：

> 三笔曰：唐李义府诗云“镂月为歌扇，裁云作舞衣。”同时人张怀庆窃为己作，增两字云“生情镂月为歌扇，出性裁云作舞衣。”致有生吞活剥之诮。予又见刘希夷《代闺人春日》一联云：“池月怜歌扇，山云爱舞衣”，绝相似。杜老亦云：“江清歌扇底，野旷舞衣前。”储光羲云“竹吹留歌扇，莲香入舞衣。”然则唐诗人好以歌扇舞衣为对也。
>
> 述曰：王绩《咏妓诗》：“早时歌扇薄，今日舞衫长。”此唐风鼻祖也。李邕《太平公主南庄诗》：“流风入座飘歌扇，瀑水当阶溅舞衣。”陈子良《妓》诗：“红树摇歌扇，绿珠飘舞衣。”又《赋妓诗》：“明月临歌扇，行云接舞衣。”李白《宫中行乐词》：“迟日

---

① 吴曾《能改斋漫录》，第8卷，第210—211页，上海，上海古籍出版社，1979。

明歌席，新花艳舞衣。”戴叔伦《感怀诗》：“歌扇多情明月在，舞衣无赖彩云收。”张祜《咏风》：“摇摇歌扇举，悄悄舞衣轻。”元稹《月》诗：“的的当歌扇，娟娟透舞衣。”许浑《夜按歌舞诗》：“舞衫未换红铅湿，歌扇初移翠黛颦。”宁仅储李数家乎？按梁陈习尚妖淫，词篇多以取俪。阴铿《咏妓诗》曰：“莺啼歌扇后，花落舞衫前。”徐陵《杂曲》：“舞衫回袖胜春风，歌扇当窗似秋月。”庾信《看妓诗》：“绿珠歌扇薄，飞燕舞衫长。”张正见《情诗》：“舞衫飘冶袖，歌扇掩团纱。”纪少瑜《拟吴均体》云：“却匣擎歌扇，开箱择舞衣。”隋炀帝《宴东堂》曰：“清音出歌扇，浮香扬舞衣。”李孝贞《春园听妓》曰：“红树摇歌扇，绿珠飘舞衣。”卢思道《后园宴》曰：“媚眼临歌扇，娇香出舞衣。”盖六代绪风，唐人皆效之。然韩愈陈言务去，而《春雪诗》：“已讶陵歌扇，还来伴舞腰。”玄宗发言如丝，《兴庆宫诗》：“舞衣云曳影，歌扇月开轮。”亦不脱脂粉之习。佳丽之移人久矣，宋秦国公主薨，神宗赐挽词曰：“帐深闲翡翠，佩冷失珠玑。明月留歌扇，残霞散舞衣。”胡元瑞《诗薮》谓有唐味，未知其拾六朝余藩也。[①]

《卮林》补遗“舞衣歌扇”条：

王勃《春思赋》曰：“敛态调歌扇，回身正舞衣。”钱起《宴东亭诗》：“舞衫招戏蝶，歌扇隔啼莺。”崔备《西亭宴陆郎中诗》：“尘随歌扇起，雪逐舞衣回。”王建《田侍郎宴席诗》：“整顿舞衣呈玉貌，动摇歌扇露金钿。”[②]

“清音出歌扇”，“歌扇隔啼莺”，明言是歌唱时所用团扇。“敛态调歌扇”，不仅仅是调整歌声，也要调整团扇的使用。“尘随歌扇起”，梁上尘土因歌声而起，非实写而是用典。《艺文类聚》引刘向《别录》曰：“汉兴已来，善歌者鲁人虞公，发声清哀，盖动梁尘，受学者莫能及也”，[③]所以这里说的也是歌声，而非歌扇本身可以扇动梁尘。“媚眼临歌扇”，“动摇歌扇露

① 周婴《卮林》，第4卷，第87—88页，北京，中华书局，1985。
② 周婴《卮林》补遗，第313页，北京，中华书局，1985。
③ 欧阳询《艺文类聚》，第43卷，第771页，上海，上海古籍出版社，1982。

金钿”这两句指的是“团扇掩面”这一动作。这些诗句或重歌声，或重掩面，但都是歌舞表演的有机组成部分。当然这些诗句中并不一定都是描写《团扇郎》，但歌扇无疑是最适合表演《团扇郎》的，或者说这种表现形式受到了《团扇歌》的影响。

三、**表演方式**。与其他清商曲辞相近，有单曲演唱，联章演唱以及组曲表演三种表演方式。

单曲演唱者如谢芳姿、梁武帝（或王金珠）所作。只取五言四句一支曲辞。

联章演唱如四首古辞：

> 犊车薄不乘，步行耀玉颜。逢侬都共语，起欲着夜半。
> 团扇薄不摇，窈窕摇蒲葵。相怜中道罢，定是阿谁非。
> 御路薄不行，窈窕决横塘。团扇障白日，面作芙蓉光。
> 白练薄不着，趣欲着锦衣。异色都言好，清白为谁施。[①]

如此整齐的起句，当不是偶然，而是为了演唱的协调一致与相互关照，更与《诗经》的重章叠唱相呼应。

至于组曲表演，《团扇郎》是《吴声》十曲中的最后一首。故而也是可以作为大型组曲来表演的。

四、风格及表演效果。以哀怨为主。首先，清商曲辞以哀怨为主调。其次，从谢芳姿临时歌唱的情景来看，此曲当是哀怨的风格；最后，拟作中渗入班婕妤的故事，也能说明曲调的风格为哀怨。班婕妤的故事更加强了《团扇》的哀怨。从诗歌中也可以看出《团扇》哀怨的风格，李商隐诗曰：“莫因风雨罢团扇，此曲断肠唯此声。”[②]“此曲断肠”，则其音乐风格可知。

五、舞蹈。在现有资料中并没有直接提到《团扇郎》配有舞蹈的说明。但从《团扇郎》作为“歌扇”，又在表演时有“掩面”，“团扇障白日，面作芙蓉光”等动作来看，已然是舞蹈的格局，但可能并没有像大型歌舞一样，有人数众多的歌者、舞者相互配合。《团扇郎》的歌舞动作完全可以在某一个歌者身上体现出来，半唱半舞，只是规模不够宏

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第45卷，第660页，北京，中华书局，1979。

② 刘学锴、余恕诚《李商隐诗歌集解》，《河内诗二首》，第1840页，北京，中华书局，2004。

大，故而在描写具体表演姿态时也不涉及舞蹈字样，但其实是有舞蹈动作的。

创作情况

创调情况主要是考察历代《团扇郎》作品的入乐问题。包括是否入乐以及入乐方式两个方面。

首先需要对八首古辞的作者问题进行一下辨析。

一、**六首无主名古辞**。在创调部分已经提及，其中第一、二首《玉台新咏》归之于桃叶名下：

> 桃叶答团扇歌
>
> 七宝画团扇，粲烂明月光。与郎却暄暑，相忆莫相忘。
>
> 青青林中竹，可作白团扇。动摇郎玉手，因风托方便。①

第二首《古今事文类聚续集》卷28与《类说》卷51都归之于沈约名下，不知何据。但这首曲辞应该属于桃叶所作或为晋宋古辞。首先，现存沈约集子中并没有这首曲辞。其次，这两条例证出现的时间都是宋代，距离桃叶以及沈约的年代已经很远，所以《玉台新咏》的记载更有信服力。故而这两首曲辞很可能是桃叶所新作。

后四首是晋宋古辞。但也有观点认为是谢芳姿本辞。杨慎《词品》卷一“白团扇歌”条：

> 晋中书令王珉与嫂婢谢芳姿有情，爱捉白团扇与之。乐府遂有《白团扇》歌云：“白团扇，憔悴无复理，羞与郎相见。”其本辞云：“犊车薄不乘，步行耀玉颜。逢侬都共语，起欲着夜半。”其二云：“团扇薄不摇，窈窕摇蒲葵。相怜中道罢，定是阿谁非。”其三云：“御路薄不行，窈窕穿回塘。团扇障白日，面作芙蓉光。”其四云：“白锦薄不着，趣行着练衣。异色都言好，清白为谁施。”②

---

① 吴兆宜《玉台新咏笺注》，第10卷，第472页，北京，中华书局，1985。

② 王幼安校点《渚山堂话·词品》，第47—48页，北京，人民文学出版社，1998。

这四首曲辞正是《乐府诗集》所录六首古辞的后四首。其中第四首还有个别异文。将这四首曲辞归之于谢芳姿，不知何据。而冯惟讷《古诗纪》卷151认为：

> 《团扇歌》，其事本如此。郭茂倩《乐府》所载“犊车薄不乘”四首，乃晋宋古辞，失其名氏。杨升庵以为芳姿本辞，误也。[①]

从文献记载来看，这四首争议不大，当是晋宋古辞。

二、**梁武帝或王金珠**。“手中白团扇，净如秋团月。清风任动生，娇声任意发。”这一首中华书局标点本《乐府诗集》据《玉台新咏》、《艺文类聚》归于梁武帝名下。[②]但人民文学出版社影印傅增湘藏宋本《乐府诗集》此题下不署名，[③]而总目录中列为王金珠。清商曲辞中二人交叉署名的地方，通常情况是《乐府诗集》作“王金珠”，《玉台新咏》作“梁武帝”。所以此处不应该据《玉台新咏》或者《艺文类聚》补为“梁武帝”，而应该保持《乐府诗集》的体例，归之于“王金珠”。至于原因，则如逯钦立先生所说：“王金珠吴声歌词，有自作者，有改用梁武帝乃至宋孝武帝所作者。《玉台》取原作，故仍题梁武帝。《乐府》本之歌录，故云王金珠。”[④]

三、**谢芳姿、桃叶、梁武帝、沈约**。

对于“团扇复团扇，持许自障面。憔悴无复理，羞与郎相见”一首，作者问题十分复杂。

1．谢芳姿：

《通典》卷145：

> 《团扇歌》者，晋中书令王珉与嫂婢有情，爱好甚笃。嫂鞭挞过苦，婢素善歌，而珉好持白团扇，故云：“团扇复团扇，持许自遮面。憔悴无复理，羞与郎相见。”[⑤]

---

① 冯惟讷《古诗纪》，第151卷，《文渊阁四库全书》本。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第45卷，第661页，北京，中华书局，1979。

③ 郭茂倩《乐府诗集》，第45卷，第972页，北京，人民文学出版社影印傅增湘藏宋本，2010。

④ 逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》，《梁诗》，第28卷，王金珠《团扇郎》后按语，第2128页，北京，中华书局，1983。

⑤ 杜佑《通典》，第145卷，第3702页，北京，中华书局，1988。

《文献通考》与此全同，[1]可见是一脉相承。而《通志》收录了两种说法：

> 团扇郎　晋中书令王珉好执白团扇，其侍人谢芳歌之。或云："珉与嫂婢谢芳有情，嫂鞭挞过苦，婢善歌而作此曲。"其辞云："团扇复团扇，持许自遮面。憔悴无复理，羞与郎相见。"[2]

对比《宋书·乐志》、《古今乐录》以及《通典》、《通志》可以看出，通典基本是钞掇古今乐录而成，却将谢芳姿所歌"白团扇，憔悴非昔容，羞与郎相见"改为"团扇复团扇，持许自遮面。憔悴无复理，羞与郎相见。"但不论是《宋书·乐志》还是《古今乐录》都没有这样的记载。将"团扇复团扇"一首曲辞与谢芳姿联系起来，始自《通典》。而《通志》所收录两种观点也就是《宋书·乐志》与《通典》两种说法的简化而已，并无新意。所以到了梅鼎祚《古乐苑》中，就将这几种观点混同起来，《古乐苑》卷24：

> 《乐府集》曰：晋中书令王珉好捉白团扇，侍人谢芳姿歌之，因以为名。一说珉与嫂婢有爱，情好甚笃，嫂鞭挞过苦，婢素善歌，而珉好持白团扇，嫂令芳姿歌一曲当赦之。芳姿歌曰："白团扇，辛苦五流离，是郎眼所见。"珉曰："奈何遗却。"芳姿应声又歌曰："团扇复团扇，许持自障面。憔悴无复理，羞与郎相见。"按：《古今乐录》与后说同。末云："后人因而歌之。"但所言芳姿应声又歌云："白团扇，憔悴非昔容，羞与郎相见。"郭氏从之。然不作正录。前载"团扇复团扇"一首，《玉台》作《桃叶答团扇歌》。[3]

将此段文字与上述几种文献对比，可以清晰地看出，第一种说法即来源于《宋书·乐志》，而"一说"即为《通志》中"或云"，这段文字却又和《通志》不同，反倒与《古今乐录》十分接近，前半是《古今乐录》，后半是《通典》。故而梅鼎祚在按语里说"后说与《古今乐录》同"，并引《古今乐录》原文以对比。梅鼎祚并没有给出他的选择，只是做了不同材料的

---

① 马端临《文献通考》，第142卷，第1250页，北京，中华书局，1986。
② 郑樵《通志》，第49卷，第629页，北京，中华书局，1987。
③ 梅鼎祚《古乐苑》，第24卷，《文渊阁四库全书》本。

罗列。而他所引用的“或云”中提到了谢芳姿所歌二首。第一首与其他文献没有区别，都是“白团扇，辛苦五流连，是郎眼所见”，到了第二首，则出现了变化。《乐府诗集》所引《古今乐录》为“白团扇，憔悴非昔容，羞与郎相见”，与前面一首保持同样的体例。而《乐府集》所引后一首则变为“团扇复团扇，许持自障面。憔悴无复理，羞与郎相见”，即为《乐府诗集》所录最后一首古辞，也就是王金珠所作后一首。《古乐苑》所引《乐府集》当是刘次庄《乐府集》，成书于北宋，早于郭茂倩《乐府诗集》。这种观点当是沿袭《通典》而来。可见将这首曲辞归为谢芳姿，最早始于《通典》。《乐府集》所引虽与《古今乐录》不同，但来历不明，可信度不高。从文辞来看，“团扇复团扇”一首是五言四句，很整齐；而与没有异议的前一首“白团扇，辛苦五流连，是郎眼所见”相比，有很大的区别。另外，在时间上《古今乐录》的说法也更加接近谢芳姿以及后来变曲的时代。所以，《古今乐录》的说法更加可靠。而《乐府集》所引后一首则是受《通典》的影响。故而此首不是谢芳姿当时所歌本辞。

2．桃叶。

《玉台新咏》将“团扇复团扇，许持自障面。憔悴无复理，羞与郎相见”归于桃叶所作。但《隋书·五行志》载王献之所作《桃叶歌》为“桃叶复桃叶，渡江不用楫。但渡无所苦，我自迎接汝”。而《桃叶歌》中也有“桃叶复桃叶，渡江不待橹。风波了无常，没命江南渡”，正是唱答相应。而《玉台新咏》所载《团扇歌》与王献之所作没有任何关系，《玉台新咏》当有误。所以，“团扇复团扇”一首与桃叶无关。

3．沈约。

《类说》卷51：

> 沈约《团扇歌》云：“青青林中竹，可作白团扇。动摇玉郎手，女因托方便。”“团扇复团扇，持许自障面。憔悴无复理，羞与郎相见。”①

《古今事文类聚》与《事类备要外集》卷60也作沈约，但现存《沈约集》并没有这首歌辞。逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》据《事类备要》归于沈

① 曾慥《类说》，第51卷，《文渊阁四库全书》本。

约名下，但也只是临时处理并说明“或别有所据，列此俟考”。[①]以上均为宋代史料，如此一致当同出一源，但不知所据，当存疑。另外，《玉台新咏》距离沈约的时代并不远，如若确为沈约所作，徐陵当不至于不知道。但《玉台新咏》没有著录这一首。到了宋代却一致地认为是沈约所作，颇令人生疑。

这几位作者都不是很确定。但很明显，“团扇复团扇”一首是改编谢芳姿本辞中“白团扇，憔悴非昔容，羞与郎相见”一首而来。而清商曲辞中与此相类似的情况屡见不鲜，后出的改编之作大部分出自王金珠。在《乐府诗集》中这首《团扇郎》曲辞是在王金珠所作后面一首，未署名。故而这首曲辞很可能是王金珠改编而成。另外，从郭茂倩的编排顺序来看；他认为这首诗是在王金珠或者梁武帝所作之后，故而时间上可能更加靠后。同时《玉台新咏》已经收录，则时间应该在《玉台新咏》成书以前。

唐以前《团扇》曲辞的作者问题大致如此。

其次，考察《乐府诗集》中的《团扇郎》曲辞的入乐问题。以上提到的晋宋古辞以及王金珠改编之作，均属唐以前作品。当时乐曲仍在，并且是为表演而作，故而均可入乐。六首晋宋古辞应该分为两组，前两首当是乐曲完成或进一步完善之时所作，故而入乐方式为依声填词。后四首明显是一组，入乐方式也是依声填词。不知梁武帝或王金珠是否对乐曲也做了改编，但不论怎样，曲辞创作当是依声填词。到了唐代，虽然《团扇郎》依然存在，但不能确定张祜与刘禹锡之作是在怎样的情景下创作的，兼且刘禹锡之作为五言八句，与《团扇》原作不同。所以二人作品或为依声填词，或为文本拟作。

至于后世的拟作，大部分是文本拟作，如果有材料证明其中有确然可以演唱的，当改之。

结　论

《团扇歌》发端于东晋，由谢芳姿的故事发展开来，经后人完善成乐曲。在表演上有单曲演唱、联章演唱及组曲演唱三种方式。著名的歌

① 逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》，《梁诗》，第6卷，1627页，北京，中华书局，1983。

者有谢芳姿、桃叶、朝云等。以团扇为歌具，并伴有舞蹈动作。《团扇歌》到唐代仍然被传唱，到宋之后逐渐不能演唱。元明时期逐渐变为文本拟作为主。在创作上，或以团扇为歌咏对象，或借团扇言人事，并融入班婕妤的故事。《乐府诗集》所录《团扇郎》歌辞，基本都可以入乐，入乐方式为依声填词。

作者简介：何江波，男，1987 年生，河北保定人，首都师范大学文学院中国古代文学，2010 级硕士研究生，主要从事魏晋南北朝隋唐五代文学研究及乐府学研究。

相和、相和歌、清商三调、清商曲

◇柯利刚

（北京，首都师范大学文学院，100089）

提要：作为一种唱奏或应和模式，相和有六种形式，但与相和歌的唱和模式联系最为紧密的当属“人与器乐相和”这一形式。相和歌是一个动态发展着的概念，在汉魏六朝人的认识里面，相和歌指的只是那十几首相和曲。今日我们所习称的清商曲概念，是唐宋人从北魏人的“大清商乐”概念中拆分出来的。在唐宋人的概念里面，相和歌主要是以演奏形制来划分的，清商曲主要是以音乐基调来划分的，但这两个概念并不是同一个逻辑层面的概念，故而清商三调既可以属于相和歌，又可以属于清商曲。唐宋人考虑到清商三调与相和曲的关系比清商三调与吴声西曲的关系更为密切，故而把清商三调归入到了相和歌门下。

关键词：相和；相和歌；清商三调；清商曲

相和、相和歌、清商三调和清商曲这几者之间的复杂关系，前辈学者的讨论由来已久，这其中最核心的问题便是清商三调的归属问题，这一问题由梁启超在他的《中国之美文及其历史》一书中的“古歌谣及乐府”一章中首先论及，他以为清商三调不应当属于相和歌，把清商三调归到相和歌门下始于唐代吴兢的误读。这之后朱自清、曹道衡等人认同梁氏的这一观点，而黄节、逯钦立和王运熙等人却也提出了不同的看法。自梁氏以来，这个问题便成为了汉魏乐府诗研究中的一个热点问题，这些年以来，更是不乏一辈又一辈、一批又一批的学者加入到这个问题的讨论队列中来。时至今日，综合看来，学人就这个问题已经进行了较为深入的研究，取得了相当数量的研究成果，并就一些问题也已经达成了一定的共识，但以清商三调归属问题为中心的一系列问题仍然没有得到很好的解决。笔者不揣愚陋，想在现有研究成果的基础上，对相和、相和歌、清商三调和清商曲这几者之间的复杂关系做一个综合的梳理，并在这一基础之上，对它们之间的复杂关系给予还原性解读。

一、相和

相和，作为一种唱奏或应和方式，由来已久；而这种唱奏或应和方式的表现形式，也是非常丰富和完备的。逯钦立在《相和歌曲调考》一文中以为相和唱奏形式当有以下几种：以歌和歌、以击打乐器和歌、以管乐器和歌，此外还有以弦乐器和歌。这之后，崔炼农以为相和唱奏形式当有以下五种：人声相和、击节相和、歌吹相和、弦歌相和、丝竹相和。就相和唱奏这一层意义而言，崔炼农的分类方法明显出于逯钦立的分类法而较之前者又更为全面，但要是就“相和”这一语词的历史含义而言，则上述两种分类方法则未免失之偏颇。

因本文拟对相和、相和歌、清商三调和清商曲这几者之间的复杂关系做一个综合研究，故而在论及相和的种类问题时，也有必要对其进行综合考察。就人世间的发声主体来看，能够因振动而发声的无外乎以下三类物体：人、器乐和自然（这里的自然包括除开人与器乐以外的动物、植物和人世间的种种器物等）。交叉组合这三个因素，可以得知人世间所有的相和形式无外乎以下七种：人与人的相和、人与器乐的相和、人与自然的相和、器乐与器乐的相和、器乐与自然的相和、自然与自然的相和以及人、器乐与自然的相和。

遍搜典籍，并没有发现人、器乐与自然相和这一相和形式，当然，这一种相和形式在理论上是存在的，笔者此时没有发现，也绝不能说明它的不存在，这其中有典籍记载缺失的原因，也有笔者个人学力有限的原因。但归根到底，这一相和形式终究是没有在典籍中找到直接证据，故本文于这一相和形式暂且搁置不论，以待他日之发现。下面则分文论述六种典籍中有文字记载的相和形式。

（一）人与人的相和

人与人的相和，即是人与人之间的相和唱奏，这一相和形式的主体发出者必须是人，而且必须是两个或两个以上的人。具体事例如下：

> 俊乂百工相和而歌《卿云》，帝乃倡之曰：“《卿云》烂兮礼缦缦兮，日月光华旦复旦兮。”[1]

① 伏胜《尚书大传》，第1卷下，四部丛刊景清刻左海文集本。

相舍后园近吏舍，吏舍日饮歌呼，从吏患之，无如何，乃请参游后园，闻吏醉歌呼，从吏幸相国召按之，乃反取酒张坐饮，大歌呼与相和。①

去立昭信为后；幸姬陶望卿为修靡夫人，主缯帛；崔修成为明贞夫人，主永巷……后与昭信等饮，诸姬皆侍，去为望卿作歌曰："背尊章，嫖以忽，谋屈奇，起自绝。行周流，自生患，谅非望，今谁怨？"使美人相和歌之。②

东晋桓玄时，朱雀门下，忽有两小儿，通身如墨，相和作《芒笼歌》，路边小儿从而和之数十人。歌云："芒笼首，绳缚腹。车无轴，倚孤木。"声甚哀楚，听者忘归。③

始尧舜之时，君臣以《赓歌》相和。是后，诗人继作。④

乱插山花簀子红，蛮歌相和瀼西东，忽然四散不知处，踏月扪萝归峒中。⑤

唐大历中，有人独行到凤凰台，望见一男子与一妇人相和而歌，声澈云际。妇人歌曰："深闺寒锁难成梦，那得同衾共绣床。一自与郎江上别，霜天更自寒宵长。"男子和曰"纤阿敛照窗风起，渐觉霜寒逼玉床。幽恨从来无早暮，不知宵漏向人长。"⑥

日暮出荆门，夜行复十里。半帆乘顺风，一篙得春水。篝灯危樯末，余映彻洲沚。远远闻犬声，渐喜近井市。缆人相和歌，饥渴被驱使。恨无浊酒劳，毕力共王事。⑦

上述8个事例，记录的都是人与人的相和，于此也可知"相和"这一方式的诞生时间当不会晚于《尚书》的成书时间，而它自诞生以来，则一直流传到了今天。上述八种"相和"，都属于人与人之间的唱和活动。这其中，有更迭唱和的方式，即你方唱罢我登场的方式；也有交融唱和的方式，即多声部的合唱方式。具体说来，事例一中的相和当属于交融唱和，事例二中的相和当属于更迭唱和，事例三中的唱和当属于更迭唱和，事例四中的

---

① 班固《汉书·萧何曹参传》，第39卷，清乾隆武英殿刻本。
② 班固《汉书·广川惠王传》，第53卷，清乾隆武英殿刻本。
③ 李昉《太平广记·桓玄》，第368卷，民国景明嘉靖谈恺刻本。
④ 刘昫《旧唐书·杜甫传》，第190卷下，清乾隆武英殿刻本。
⑤ 陆游《三峡歌九首》其七，《剑南诗稿》，第30卷，清《文渊阁四库全书》本。
⑥ 尹世珍《琅嬛记》，上卷，明万历刻本。
⑦ 石珤《夜至张秋》，《熊峰集》，第1卷，清《文渊阁四库全书》本。

相和当属于更迭唱和，事例五属于更迭唱和，事例六属于更迭唱和，事例七属于更迭唱和，事例八属于更迭唱和。

就笔者所收录的文献材料来看，更迭唱和的使用明显比交融唱和的使用更加频繁，当然也并不能仅仅依据这八则材料就推断出更迭唱和的使用范围比交融唱和的使用范围更加广泛，但考虑到人与人相和这一模式发生时在地点和时间上的随意性，我们有理由相信更迭唱和的可操作性确实比交融唱和的可操作性要强得多。交融唱和，即多声部的交叠唱和，对于唱奏人员与唱奏场合都应当有一定的要求，并不是随意就能够唱奏的。如此说来，更迭唱和的使用范围则理所应当比交融唱和的使用范围广泛，如此说来，则上述八则材料所反映出来的这一现象倒是符合历史实情的。

（二）人与器乐的相和

人与器乐的相和，指的是人和器乐之间的相和唱奏，人，可以是一人，也可以是多人；乐器，可以是一种乐器，也可以是多种乐器；乐曲，可以是一支乐曲，也可以是多支乐曲。具体事例如下所示：

子桑户、孟子反、子琴张三人相与友……而子桑户死，未葬。孔子闻之，使子贡往侍事焉。或编曲，或鼓琴，相和而歌曰。[①]

初，高祖既定天下，过沛，与故人父老相乐，醉酒欢哀，作《风起》之诗，令沛中僮儿百二十人习而歌之。至孝惠时，以沛宫为原庙，皆令歌儿习吹以相和，常以百二十人为员。文、景之间，礼官肄业而已。[②]

《武溪深》，马援为南征之所作。援门生爰寄生，善吹笛，援作歌以和之，名曰《武溪深》。其曲曰："滔滔武溪一何深，鸟飞不度兽不能临。嗟哉武溪兮多毒淫。"[③]

筝笛更弹吹，高唱好相和。万曲不关心，一曲动情多。[④]

送子何所？平台之隅。短歌薄酒，击筑相和。大丈夫各乘风

---

① 郭庆藩《庄子集释 · 大宗师》，第 3 卷上，清光绪思贤讲舍刻本。

② 班固《汉书 · 礼乐志》，第 22 卷，清乾隆武英殿刻本。

③ 崔豹《古今注 · 武溪深》，中卷，四部丛刊三编景宋本。

④ 鲍照《代堂上歌行》，《鲍明远集》，第 3 卷，四部丛刊景宋本。

波，未始有极，哀乐且不足累，上士之心况小别乎？[1]

上述5个事例，全为人与器乐的相和。人与器乐的相和，又可以分为两小类，一类是人声与乐器声的相和（这里的乐器声还没有形成成熟的乐曲，大抵起一个伴奏的作用），另一类是人声与乐曲声的相和。具体说来，事例一中的相和属于人声与乐曲声的相和，事例二中的相和属于人声与乐曲声的相和，事例三中的相和属于人声与乐器声的相和，事例四属于人声与乐曲声的相和，事例五属于人声与乐器声的相和。

此种相和比人与人的相和更为复杂与成熟，在后文将要集中被探讨的相和歌便主要是在此种相和形式的基础上发展而来的。

（三）人与自然的相和

人与自然的相和，指的是人声和自然界中那些除人声和器乐声以外的各类声音的相和，自然界中此类声音的发出主体主要为那些除人与乐器以外的其他事物，它们可以是动物，也可以是植物，还可以是自然界中的非乐器物件。具体事例如下：

> 今夫穷鄙之社也，扣瓮拊瓴，相和而歌，自以为乐矣。[2]
>
> 公配夫人，出睢宋氏，婉嫕有志操，年十四归公。时方家落，夫人手绩以供两尊人，尽斥奁具以佐公于学。丙夜机杼，轧轧与伊吾声相和。[3]

上述两个事例，记录的都是自然界中非乐器物件和人之间的相和，当然，这里的相和，已经不是唱奏层面意义上的相和了，而应当是应和层面意义上的相和。这里的相和指的是人和物件的应和出声。这种相和虽实际存在，但它与相和歌的发生、发展其实没有什么必然的联系。

---

① 独孤及《送李白之曹南序》，《毗陵集》，第14卷，四部丛刊景清赵氏亦有生斋本。

② 刘安《淮南鸿烈解·精神训》，第7卷，四部丛刊景钞北宋本。

③ 孔贞运《明兵部尚书节寰袁公墓志铭》，此墓志铭由孔贞运撰文，王铎书丹，靳于中篆盖，原文可见于百度百科，网址链接为http://baike.baidu.com/view/7285640. htm。

（四）器乐与器乐的相和

器乐与器乐的相和，指的是两种或两种以上的乐器之间的相和弹奏。在具体弹奏时，此种相和形式多呈现为交融相和的模式，但也有更迭相和的模式存在。具体事例如下：

> 融既博览典雅、精核数术，又性好音律、鼓琴吹笛，而为督邮，无留事，独卧郿平阳邬中，有雒客舍逆旅，吹笛为《气出》、《精列》相和。融去京师逾年，暂闻甚悲而乐之。①
>
> 琵琶弦中苦调多，萧萧羌笛声相和。谁怜一曲传乐府，能使千秋伤绮罗。②

上述两个事例，讲的是器乐和器乐之间的相和。当然，器乐和器乐之间的相和，又可以分为乐曲和乐曲的相和以及器乐声和器乐声的相和两小类。事例一中的相和当属于乐曲和乐曲的相和，事例二中的相和当属于器乐声和器乐声的相和。

另外，事例一中有人在客舍之中“吹笛为《气出》、《精列》相和”，这里的吹笛人可以是一个人，如果是一个人的话，那么他所采用的相和模式就应当是更迭相和，一会儿吹奏《气出唱》一会儿吹奏《精列》，或《气出唱》和《精列》分开单独而又有联系地吹奏；这里的吹笛人也可以是两个人或是两个以上的人，如果是这样的话，则他们不但可以采用上述更迭相和的模式来吹奏《气出唱》和《精列》，此外，他们还可以采用交融相和的模式来吹奏这两支曲子，他们可以让《气出唱》和《精列》交融演奏从而形成一出二声部的乐曲。

（五）器乐与自然的相和

器乐与自然的相和，指的是乐器所发出的声音与自然界中除开人声与乐器声以外的声音之间的相和。具体事例如下：

> 玄云合兮翳月星，北风厉兮肃泠泠。胡笳动兮边马鸣，孤雁归兮声嘤嘤。乐人兴兮弹琴筝，音相和兮悲且清。③

---

① 马融《长笛赋并序》，萧统《文选》，第 18 卷，胡刻本。
② 刘长卿《王昭君歌》，《刘随州集》，第 10 卷，四部丛刊景明正德本。
③ 范晔《后汉书 · 列女传 · 董祀妻》，第 80 卷，百衲本景宋绍熙刻本。

淡红花帔浅檀蛾，睡脸初开似剪波。坐对珠笼闲理曲，琵琶鹦鹉语相和。[1]

上述两个事例，讲的便是器乐与自然的相和。事例一中风声、胡笳声、琴筝声和边马声，声声相和，这一相和模式已经混融了“相和”含义里的“唱和”与“应和”两个层面的意思；事例二中琵琶声与鹦鹉声两厢应和，也使得鹦鹉声多了几分情味。

对于上述两个事例，我们可以这样理解：上述两个事例中器乐与自然的相和，在客观事实上，指的是器乐声与自然声之间的应和，因为自然并不具备人类的众多感情，所以它也不可能和由人类演奏的器乐进行唱和；但在主观情感上，器乐声与自然声之间也并不是简简单单的应和，而是浑然一体的应和，甚至于，自然声也在一定意义上具备了器乐声所具备的情感。如此说来，与其说它们是简单机械的应和，还不如说它们是浑融无间的唱和。

（六）自然与自然的相和

自然与自然的相和，指的是自然界的动物声、植物声及其他器物声之间的相和，当然这里的自然声是不包括人声与器乐声在内的。具体事例如下：

齐懿仲欲妻陈敬仲，卜之，占曰：“是谓凤皇于飞，和鸣锵锵。”《集解》杜预曰：“雄曰凤，雌曰皇，雄雌俱飞，相和而鸣，锵锵然也。”[2]

天地烟煴，百卉含葩。鸣鹤交颈，雎鸠相和。处子怀春，精魂回移。[3]

阛阓之里，伎巧之家。百室离房，机杼相和。贝锦斐成，濯色江波。[4]

翩翩飞鸟，息我庭柯。敛翮闲止，好声相和。岂无他人？念

---

① 白居易《吴宫辞》，《白氏长庆集》，第52卷，四部丛刊景日本翻宋大字本。

② 司马迁《史记·陈杞世家》，第36卷，清乾隆武英殿刻本。

③ 范晔《后汉书·张衡传》，第59卷，百衲本景宋绍熙刻本。

④ 左思《蜀都赋》，萧统《文选》，第4卷，胡刻本。

子实多。愿言不获，抱恨如何？[①]

忆昔山中春，谷风扇微和。幽人坐孤石，好鸟相和歌。冷泉有清音，音响一何多？回复步涧芳，有时堕林花。田家携酒来，奈此高兴何？[②]

上述5个事例，讲的正是自然与自然的相和。一般意义上说来，自然声与自然声之间的相和应当属于应和的范畴之内而不应当包含有唱和的意思，然而在具体的诗文作品中，你却很难说自然声与自然声之间的相和便是纯粹的应和，因为作者主体情感的渗入，有些自然应和之声也已经在一定意义上具备了丝丝缕缕的唱和成分。上述事例中的“相和”便充分具备这个特点。

要而论之，与音乐或者与节奏有所关联的相和，大体上可以分为以上6个小类，这6个小类又主要围绕着“唱和”与“应和”这两种含义而展开，当然了，这两种含义的界限其实也并不是完全清晰的，在相当大的程度上，其界限不清的情况比其界限清楚的情况要多得多。

相和歌主要由相和六小类中的人与人相和、人与器乐相和以及器乐与器乐相和三小类发展而来，这三小类中，相和的含义主要地还是偏向于“唱和”这一层面。相和歌的萌芽、发展与成熟是一个极其漫长而复杂的过程，而相和特别是相和中的三小类“唱和”模式则毫无疑问属于相和歌的萌芽阶段。

二、相和歌

相和歌主要由相和中的三小类“唱和”模式发展而来，这三者中的每一者都为相和歌的发展成熟提供了不可或缺的养分，但与相和歌的唱和模式联系最为紧密的当属“人与器乐相和”这一模式。具体说来，但歌应当主要由“人与人相和”发展而来，但曲应当主要由“器乐与器乐相和”发展而来，而相和歌则应当主要由“人与器乐相和”发展而来。

但歌与但曲的问题，笔者于别处自有相关论述，本文只集中探讨

---

① 陶渊明撰、汤汉笺注《停云》，《笺注陶渊明集》，第1卷，四部丛刊景宋巾箱本。

② 郝经《拟古九首》其七，《陵川集》，第7卷，清《文渊阁四库全书》本。

相和歌的相关问题。又历史上相和歌的概念并不是固定不变的，事实上，相和歌这一概念存在着一个动态发展的过程。这一问题，王传飞在《相和歌概念新解》一文中已有详细论述：

> 六朝文献中提到三调及楚调曲的时候，皆单独使用概念，并不与相和合称。凡此足以说明汉魏六朝时期，尽管清商三调歌在曲、辞来源以及艺术形式上与汉代相和歌（曲）有着不解之缘和一脉相承的密切关系，但“相和”、“相和歌”、“相和曲”的概念，特指以沈约所著录的十三首相和曲为代表的汉代相和歌，尚未包括清商三调歌等其他家族成员在内。①

于此可知，汉魏六朝时期的相和歌还只限于那十几首相和曲，而并不包括曹魏时已然盛行的清商三调。此一时期，关于相和歌概念问题的核心论述当属于沈约在《宋书·乐志》中所撰写的那一小段著名的文字：

> 相和，汉旧歌也。丝竹更相和，执节者歌。本一部，魏明帝分为二，更递夜宿。本十七曲，朱生、宋识、列和等复合之为十三曲。②

此一段文字，其实有着非常丰富的内涵。这里面谈到的“丝竹更相和”在具体的表演中是有着丰富的呈现方式的，它可以是“丝相和”，即单有弦乐器的相和；也可以是“管相和”，即单有管乐器的相和；但它的高潮部分则必须是“丝竹更相和”，即管弦乐的合奏。这里的“执节者歌”既可以是一人歌，也可以是两人对歌，还可以是多人歌。

在梳理汉魏六朝的典籍时，笔者发现，并不是所有的相和唱奏模式都可以称为“相和歌”，甚至于，也并不是所有的“丝竹更相和，执节者歌”都属于“相和歌”的唱奏模式。也就是说“丝竹更相和，执节者歌”的相和唱奏模式并非相和歌所独有，汉世的其他音乐种类也可以使用这一唱奏模式：

> 汉世有黄门鼓吹、汉享宴食举乐十三曲，与魏世鼓吹长箫同，

---

① 王传飞《相和歌概念新解》，《广西师范学院学报》，2008 年第 1 期。
② 沈约《宋书》，第 21 卷，清乾隆武英殿刻本。

长箫短箫，《伎录》并云“丝竹合作，执节者哥”。[①]

很明显，上述黄门鼓吹、汉享宴食举乐十三曲采用的“丝竹合作，执节者哥”的唱奏模式和相和歌“丝竹更相和，执节者歌”的唱奏模式，是有着高度的一致性的。

但很明显，黄门鼓吹、汉享宴食举乐并不等同于相和歌，理由有三：一、黄门鼓吹、汉享宴食举乐属于朝廷礼乐系统，它属于雅乐范畴，而相和歌则是汉世地地道道的俗乐，虽说雅乐与俗乐的分野有时也并不是那么清楚，它们确实也存在着相互影响、相互渗透的情况，但至少在有汉一代，相和歌则一直保持了它的俗乐身份，故而说食举乐和相和歌的音乐性质是大不一样的，它们应当分属于不同的乐种；二、根据沈约《宋书 · 乐志》的记载可知，相和歌在汉世当有十七曲，而食举乐在汉世则只有十三曲，仅从乐曲数量上也可以判定相和歌和食举乐并不等同；三、细读上述引文可知，《伎录》记载的“丝竹合作，执节者哥”指的其实是魏世长箫短箫的唱奏方式，而“黄门鼓吹、汉享宴食举乐十三曲与魏世鼓吹长箫同”，这里的“同”字首先指的应是它们的乐曲数目与乐曲曲名相同，至于它们的演奏形制，则应当有以下两种不同的关系，即演奏形制相同与演奏形制不相同两种。先谈演奏形制不相同的情况，如若情况真是如此，则黄门鼓吹、汉享宴食举乐采用的演奏方式就不是“丝竹合作，执节者哥”，那食举乐与相和歌自然也就没有了什么关系；如若它们的演奏形制相同的话，则黄门鼓吹、汉享宴食举乐也好，魏世鼓吹长箫也罢，它们的演奏乐器中当不能缺少“鼓”和“箫”这两种乐器，而众所周知，相和歌的演奏乐器中根本就没有这两种乐器，故而说，这一情况之下，食举乐与相和歌那也是两种不同的乐类。

要之，不管黄门鼓吹、汉享宴食举乐和相和歌的演奏形制是否相同，就以上三点理由看来，它们都不可能属于同一乐类，也就是说食举乐与相和歌是大不相同的。

由此，我们可以得出以下结论：并不是所有采用“丝竹更相和，执节者歌”这一唱奏模式的乐曲都属于相和歌，但相和歌的核心特点确实就是“丝竹更相和，执节者歌”，因此可以说，并不能把“丝竹更相和，执节者歌”作为判断一首乐曲是否属于相和歌的绝对标准，因为它

---

① 沈约《宋书 · 乐志》，第19卷，清乾隆武英殿刻本。

虽是相和歌的核心特点，却并不是相和歌的所有特点，它不是一个圆融的概括，据此，并不能把相和歌和其他的音乐种类区分开来。

综合沈约的上述论述和汉魏六朝时其他人物对于相和歌问题的著录和论述，笔者以为，汉魏六朝时的相和歌概念当包含有以下三个层面的含义：

一、演奏形制的规定性。凡相和歌，它的演奏形制就必须是“丝竹更相和，执节者歌”。那些单有“丝相和”的歌不是相和歌，单有“竹相和”的歌也不是相和歌，单有“丝竹更相和”的歌还不是相和歌，而只有那些“丝竹更相和，执节者歌”的歌才有可能是相和歌。当然了，相和歌的演奏形制“丝竹更相和，执节者歌”的表现形式是比较丰富而复杂的，并且它在汉魏六朝的漫长时段里还有一个演进的过程，关于这一点，笔者将在其他的文章中进行详细论述，此文暂且搁置不议。

二、演奏乐器的规定性。关于相和歌的演奏乐器，陈释智匠《古今乐录》一书有详细的记载，此书已佚，幸而宋人郭茂倩在《乐府诗集》一书中有所引用，其文如下：“凡相和，其器有笙、笛、节歌、琴、瑟、琵琶、筝七种。”①此中对于相和歌演奏乐器的记载应当说是非常肯定的，它不但记载了相和歌演奏乐器的数量（七种），而且还详细记载了相和歌演奏乐器的具体名称，行文中连一个“等”字都没有，可见其记录之严谨精细。虽说平调曲、清调曲、瑟调曲和楚调曲的演奏乐器与此略有不同，但综合所有的这些有关乐器的记载，我们可以发现，上述七种乐器一般来说是固定不变的，是相和歌演奏时的核心乐器。当然，平调曲的演奏乐器中并没有“节”这一种乐器，但据笔者在《平调曲音乐形态考》一文中的相关考察可知，平调曲中的“筑”在相当程度上代替了“节”的乐器功能，故而我们完全可以这么说：笙、笛、节、琴、瑟、筝和琵琶这七种乐器是相和歌演奏时的必要乐器，凡是以这七种乐器演奏的歌，或者以这七种乐器为核心同时加入了一两种其他管弦乐器来演奏的歌，才能可能称之为相和歌。此外，还应当说明的一点是，上述七种乐器虽是相和歌演奏的核心乐器，但在具体的演奏中，却并不是每一次的演奏都得把这七种乐器全都加以使用，也有只使用其中一种或其中一两种乐器的情况存在。

三、乐曲数量与曲名的规定性。上述两个关于相和歌概念的规定

① 郭茂倩《乐府诗集·相和六引》，第26卷，四部丛刊景汲古阁本。

还不能把相和歌和当时的其他音乐种类区分开来，一个典型的例子就是依据上述两个规定，就不能很严格地把汉世黄门鼓吹、汉享宴食举乐和相和歌区分开来。故而在相和歌概念内涵与外延的限定上，笔者以为，还必须加入这第三条规定。事实上，汉魏六朝人的相和歌概念其实等同于另外的一个概念，即“相和曲十七曲”，也就是说汉魏六朝人的相和歌概念，是一个非常固定的概念，也是一个相对狭窄的概念。在他们的认识中，相和歌指的就是那17首相和曲，应当说他们对于相和歌的这一认识是相当明确的，而这一明确又体现在相和曲数量的明确性和相和曲曲名的明确性上面。具体说来，相和曲的数量是17首，它们的曲名分别是：《气出唱》、《精列》、《江南》、《度关山》、《东光》、《十五》、《薤露》、《蒿里》、《觐歌》、《对酒》、《鸡鸣》、《乌生》、《平陵东》、《东门》、《陌上桑》、《武陵》、《鹍鸡》。

以上三点，是汉魏六朝人相和歌概念的三大内涵。据此也可知，在汉魏六朝人的认识里面，清商三调是不属于相和歌的，尽管清商三调的演奏形制和演奏乐器都符合相和歌的第一、第二大内涵。把清商三调归入到相和歌名下，那还是唐宋人的事情，后文还将继续探讨。

要之，相和歌的概念存在着一个动态的发展过程，而汉魏六朝人的相和歌概念则包含有上述三个层面的内涵；另外，相和歌这个概念主要还是得名于它的演奏形制，也就是说它得名于三大内涵中的第一大内涵，其实这也是它最为核心的内涵；当然，也可以说它得名于它最核心的特点，而这个特点正是它的演奏形制，即“丝竹更相和，执节者歌”。

三、清商三调

清商三调，指的是平调、清调和瑟调。对于清商三调音乐属性的研究，可谓是由来已久且成果丰富，要之，这些研究大体上围绕着三个方面而展开，它们分别是调式说、音阶说和调高说。

支持清商三调属于三种音乐调式的学人主要有杨荫浏、沈知白、张世彬、夏野和黄祥鹏等，然而他们虽然都认为清商三调属于三种音乐调式，但在具体论述平调、清调和瑟调所对应的调式时，他们却多抱有不同的观点；支持清商三调属于三种音阶的学人主要有王誉声，他在《相和三调“三种音阶”说》一文中提出清商三调就是三种七声音阶的说法；支持清商三调属于三种调高的学人主要有丘琼荪、丁承运、王德

埙、丁纪元和冯洁轩等，虽说他们取得了这一共同的认识，但他们在具体的论述过程中也依然存在着不少的不同意见。

百余年来，清商三调的音乐学研究能取得如此的成果是值得让人欣喜的，虽说大家对于清商三调的音乐属性还并没有达成一个共同的认识，但这却并不影响笔者此文的相关论述。因为虽然我们现在还不能确定清商三调音乐学上的内涵，但清商三调文学上的所指我们却是十分清楚的，古往今来，学人在这一点上是不存在疑义的。

清商三调在古代典籍中首先见载于沈约的《宋书·乐志》，原文如下：

> 清商三调歌诗，荀勖撰旧词施用者。①

结合此处记载与沈约《宋书·乐志》的著录内容可知，在沈约的认识里，清商三调正是那些平调、清调和瑟调曲作品的一个总称。这之后《隋书》、《通典》和《通志》等史学著作对于清商三调都有所论述，这三书虽然行文略有不同，但其文意却是大致一样的，这其中尤以郑樵的《通志》论述最为精当，特引之如下：

> 清商曲，亦谓之清乐，出于清商三调，所谓平调、清调、瑟调是也。三调者，乃周房中乐之遗声，汉魏相继，至晋不绝，永嘉之乱，中朝旧曲散落江右，而清商旧乐犹传江左，所谓梁宋新声是也。元魏孝文篡汉，收其所获南音，谓之清商乐，即此等是也。②

于此可知，从沈约至于郑樵，人们对于清商三调内容上的所指还是相当明确并且一脉相承的。虽然在古代典籍中，人们对于清商三调的归属问题曾有过让人混淆的记载，比如说吴兢、郭茂倩和郑樵等人把清商三调归之到相和歌名下，而《魏书》、《隋书》和《碧鸡漫志》的作者则把清商三调归入到清商曲中，然而古人在谈及清商三调的内容时，都保持了高度的一致。要之，就其内容指向而言，清商三调指的正是那些平调、清调和瑟调曲作品。

---

① 沈约《宋书·清商三调歌诗》，第21卷，清乾隆武英殿刻本。

② 郑樵《通志·清商曲七曲》，第49卷，清《文渊阁四库全书》本。

四、清商曲

清商曲作为一类乐曲的总称，它的名字由来已久，但它的内涵却也有着一个动态的发展过程。在谈及清商曲的相关问题之前，我们首先还得谈谈清商的相关问题。清商一词的含义也有着一个动态的发展过程，在最开始时，它主要用来形容一类乐曲的音乐基调，或用来指称一类乐曲，而发展到汉朝时，清商一词则又加入了清商乐这一层影响深远的含义。当然了，汉朝的清商乐和六朝的清商乐这两个概念之间是存在着一个演进关系的，关于这一点，此处暂且不谈，先来谈谈清商的产生与发展问题：

伊挚有负鼎之衔，仲尼设执鞭之言。宁子有清商之歌，百里有豢牛之事。[①]

乃至少原之野兮，赤松王乔皆在旁。二子拥瑟而调均兮，余因称乎清商。（清商，歌曲也。言赤松、王乔见己欢喜，持瑟调弦而歌，我因称清商之曲，最为善也。）[②]

秘舞更奏，妙材骋伎。妖蛊艳夫夏姬，美声畅于虞氏。始徐进而羸形，似不任乎罗绮。嚼清商而却转（善曰："宋玉《笛赋》曰：'吟清商，追流徵。'"），增婵娟以此豸。纷纵体而迅赴，若惊鹤之群罴。[③]

与达者数子，论道讲书，俯仰二仪，错综人物。弹《南风》之雅操，发清商之妙曲。消摇一世之上，睥睨天地之间。[④]

黄鹄一远别，千里顾徘徊。胡马失其群，思心常依依。何况双飞龙，羽翼临当乖。幸有弦歌曲，可以喻中怀。请为游子吟，泠泠一何悲。丝竹厉清声，慷慨有余哀。长歌正激烈，中心怆以摧。欲展清商曲，念子不能归，俯仰内伤心，泪下不可挥。愿为双黄鹄，送子俱远飞。[⑤]

西北有高楼，上与浮云齐。交疏结绮窗，阿阁三重阶。上有

① 蔡邕《释悔》，《蔡中郎集》，外传，四部丛刊景明活字本。
② 贾谊《惜誓》，洪兴祖《楚辞补注》，第11卷，四部丛刊景明翻宋本。
③ 张衡《西京赋》，萧统编、李善注《文选》，第2卷，胡刻本。
④ 范晔《后汉书·仲长统传》，第49卷，百衲本景宋绍熙刻本。
⑤ 苏武《古诗四首》其二，萧统编、李善注《文选》，第29卷，胡刻本。

弦歌声，音响一何悲。谁能为此曲，无乃杞梁妻。清商随风发，中曲正徘徊。[1]

贱妾茕茕守空房，忧来思君不敢忘。不觉泪下沾衣裳，援瑟鸣弦发清商。短歌微吟不能长，明月皎皎照我床。[2]

飞纤指以促柱兮，创发越以哀伤。时旖掚以劫蹇兮，声嗷糴以激扬。启《飞龙》之秘引兮，逞奇妙于清商。声哀内结，沈气外激。舒诞沈浮，徊翔曲折。[3]

上述所引 8 个事例，就时间而言，起于春秋，讫于东晋，在这个漫长的时间段里，清商就一直存在而且成长着。也就是在这个过程当中，清商一词的含义发生了比较重大的变化，并最终固定下来。

事例一中“清商之歌”中的“清商”，指的应当不是一类乐歌，这里的“清商”应当是一个形容词，它指的应当是宁戚所唱之歌的音乐基调是清越哀婉的；事例二中“余因称乎清商”一句后面括号里的内容是东汉王逸的注解文字，王逸清清楚楚地注解道“清商，歌曲也”，证明在西汉时人们就已经开始用“清商”来指代“清商乐”了；事例三中“嚼清商而却转”一句后面括号里的内容是唐朝李善的注解文字，李善引用的宋玉“吟清商，追流徵”一句里的“清商”一词，因前后文词的缺失，已难确切地考证出它的确切含义，但不管怎么说，就词性与词性的搭配这一点看来，动词“吟”字后面的“清商”一词应当已经具备了相当的名词词性，故而笔者以为，在宋玉所生活的时代，“清商”一词已经在一定意义上具有了“清商之曲”这一层意思，至于东汉张衡赋文里的“清商”一词，则毫无疑问，指的正是“清商之曲”这一层意思了。

事例四中“发清商之妙曲”里的“清商”，既可以指清越哀婉这一类音乐基调，也可以指“清商曲”，或者还可以这么说，它指的正是清商曲，而清商曲的音乐基调正是清越哀婉的，“清商”这个概念发展至此，已然形成了一个比较成熟的概念，这个概念我们可以用“清商曲”或“清商乐”来概括，它主要是从它的音乐基调来进行划分的，而它的

---

① 萧统编、李善注《古诗十九首》其五，《文选》，第 29 卷，胡刻本。

② 沈约《宋书 · 秋风 · 燕歌行》，第 21 卷，清乾隆武英殿刻本。

③ 傅玄《琵琶赋》，严可均《全上古三代秦汉三国六朝文》，第 45 卷，民国十九年景清光绪二十年黄冈王氏刻本。

音乐基调则正是清越哀婉。

事例五中“清商曲”已经作为一个完整的语词出现在了世人面前，此诗题为苏武所作，然后世多有怀疑之人，它的作者问题至今没有得到解决，但不管怎么说，诗中所言之对象，当属汉代已有之物，故而说诗中“清商曲”一词可以作为“清商曲”已然成熟并流行于汉代的一个证据。此外，由此也可知，“清商曲”的音乐基调确实是比较清越哀婉的。

事例六中“清商”一词指的正是“清商曲”，另外，此一段诗文也再一次印证了清商曲的音乐基调是比较清越哀婉的，此外，它还交代了“清商曲”的演奏乐器中当有弦乐器一类；事例七中的“清商”一词指的也是“清商曲”，此时的清商曲已然达到了比较成熟的阶段，因为它已经实现了器乐与人声的同时演奏；事例八中的“清商”指的也是“清商曲”，这一段文字比较详细地描述了清商曲清越哀婉的音乐基调。

要而论之，“清商”一词在早先时候一般被用作形容词或名词，被用作形容词时，指的是“清越哀婉”这一层意思；被用作名词时，指的是有着共同音乐基调的一类乐曲，它名词含义之由来应当略晚于它的形容词含义，也就是说“清商”最开始时指的是“清越哀婉”，发展到后来，则增加了“音乐基调主要以清越哀婉为主的一类乐曲的总称”这么一层意思。简单说来，“清商”一词经历了从“清商”到“清商乐”这么一个发展过程，当然了，当它发展到“清商乐”这个层次的时候，“清商”一词也并没有丢弃它原先的形容词词义。

早在西汉时期，“清商”就已经具备了“清商曲”这一层含义，而且彼时清商曲的主要演奏乐器应当主要就是管弦乐器，就上述8个事例看来，清商曲之演奏乐器已包含有笛、瑟和琵琶这些管弦乐器；此外，彼时清商曲的音乐基调也已然形成并一直以比较固定的形式流传下来，由上述事例可知，清商曲的音乐基调从一开始一直到东晋时期，都是比较固定的，这一比较固定的音乐基调笔者称之为“清越哀婉”；有汉一代，清商曲就一直是一类乐曲的总称，这类乐曲是从它的音乐基调来进行划分的，具体说来就是，在汉朝时，清商曲指的就是那一类音乐基调较为清越哀婉的乐曲，就现存的文献材料而言，还没有什么证据能够证明，彼时的清商曲已然是当时所有俗乐的总称。

就现存文献而言，我们已难以确知清商曲的概念究竟于何时开始扩张，不过有一点可以确知的是，当清商曲这一概念的外延在不断扩大的时候，它的内涵却并没有发生变化，也就是说，不管它的外延如何伸

展，清商曲还是清商曲，它的划分依据仍然是音乐基调，它指的仍然是那些音乐基调较为清越哀婉的乐曲。

就现存文献可知，清商曲应当产生于西汉，这之后则一直缓慢发展，直到曹魏一朝，因为魏氏三祖的个人好尚，也因为当时的社会风气所致，清商曲才迎来它的第一个大发展时期，此后，最晚不会晚于刘宋一朝，清商乐就已经完完全全地把清商三调给吸收进去了：

> 又今之清商，实犹铜雀。魏氏三祖，风流可怀，京洛相高，江左弥重。谅以金悬干戚，事绝于斯而情变听改，稍复零落，十数年间，亡者将半，自顷家竞新哇，人尚谣俗。务在噍危，不顾律纪。流宕无涯，未知所极。排斥典正，崇长烦淫。①

于此可知，刘宋时期，人们已经认为彼时流行于社会上的清商乐应当源出于魏氏三祖的清商三调；此外，这一段文字也说明，清商三调虽盛行于魏晋两朝，但最终因为雅化而走向了衰亡，刘宋时期，已是“亡者将半”，而其时盛行的音乐种类乃是“新哇”一类，我们暂且称之为“新声”。这一段文字同时还说明，在当时人们的认识里面，清商乐是包含清商三调和当时的“新声”的，当然了，当时的“新声”指的其实就是吴声西曲。

其实自东晋以来，吴声就已有发展，然吴声西曲的繁荣昌盛当还是在南朝这一个历史时段。其时的吴声西曲，所歌唱的内容多为男女之情爱，而作为当时之俗乐的它也因它的俗乐性质而使得它显得更为清新活泼，因之以上因素，它俨然成为南朝时期清商乐的最大势力。

南朝时期是清商乐发展的第二大黄金时期，伴随着它的蓬勃发展，处在这一历史时间段里的北魏已成功完成了清商乐概念的再一次扩张：

> 初，高祖讨淮汉，世宗定寿春，收其声伎，江左所传中原旧曲，《明君》、《圣主》、《公莫》、《白鸠》之属及江南吴歌、荆楚四声，总谓清商。②

这一段文字里的“中原旧曲”事实上是包含相和曲和清商三调等乐曲种类在内的，而《明君》、《圣主》均属于鞞舞曲，《公莫》属于巾舞曲，《白

① 沈约《宋书》，第19卷，清乾隆武英殿刻本。

② 魏收《魏书》，第109卷，清乾隆武英殿刻本。

鸠》属于拂舞曲，于此可知，北魏一朝的清商乐概念，已然把相和曲、清商三调、杂舞曲和吴声西曲等乐曲种类包含在内。

清商乐的概念发展至此，也基本固定下来，后世所谓“清乐”、“清商乐”者指的都是形成于北魏时期的这一“大清商乐”概念。这一“大清商乐”概念，唐宋人的著作中常有论及，例如《隋书》、《碧鸡漫志》等：

> 清乐，其始即清商三调是也，并汉来旧曲乐器形制，并歌章古辞与魏三祖所作者，皆被于史籍，属晋朝迁播，夷羯窃据，其音分散，苻永固平张氏始于凉州得之，宋武平关中，因而入南，不复存于内地，及平陈后获之，高祖听之，善其节奏，曰：“此华夏正声也。”[①]
>
> 西汉时，今之所谓古乐府者渐兴，晋魏为盛，隋氏取汉以来乐器歌章古调，并入清乐，余波至李唐始绝。[②]

《隋书》中的“清乐”显然包含了包括相和曲、清商三调、吴声西曲和杂曲等在内的前世一切风格较为清越哀婉的通俗乐曲，而《碧鸡漫志》中的“清乐”也同样具有巨大的包容性。于此可知，自北魏以后，世人已然接受了“大清商乐”这一概念。

要而论之，清商乐的概念自西汉兴起以来，是一路走来一路扩张，这期间，它最晚于刘宋时期就已经把清商三调给吸收了进来，之后，它又于北魏时期，把相和曲、清商三调、吴声西曲和杂曲等具有清越哀婉音乐基调的世俗乐曲种类全部吸收进来，而最终形成了我们今天还在称呼的“清商乐”概念，故而笔者以为，这一“清商乐”概念是一个名副其实的“大清商乐”概念。简单说来，自西汉以迄北魏，“清商乐”经历了一个从“小清商乐”到“大清商乐”的发展历程。

就现有文献看来，这一“大清商乐”概念应当具有以下几个内涵：一、每一种类的清商乐乐曲在兴起及繁盛时期大体都属于俗乐乐曲，当然，每一种类的清商乐乐曲也基本上都经历了后期的雅化过程，而雅化而正是这一音乐种类走向衰亡的一个重要原因；二、所有种类的清商乐乐曲在总体的音乐基调上都是偏向于清越哀婉的，这一点是一个乐类能

---

① 魏徵《隋书》，第15卷，清乾隆武英殿刻本。

② 王灼《碧鸡漫志》，第1卷，清知不足斋丛书本。

否属于清商乐的一个核心的判断标准，也就是说，清商乐自产生以来，虽然它的外延得到了大大的扩展，而它的内涵却始终未变，它始终是以音乐基调的清越哀婉为划分依据的，当然了，这一标准是难以落实到具体的每一首乐曲当中的，它只是一个宏观的划分依据；三、虽然清商乐的演奏乐器中丝竹乐器为多，但清商乐的演奏乐器中也有金石乐器的存在，因此可以说，乐器并不能作为判断清商乐的标准，当然了，也不能说清商乐与乐器就没有半点干系，清商乐之所以称为清商乐，与它演奏乐器中以丝竹乐器为多这一点是有着一定的联系的，因为丝竹乐器在具体的演奏过程中，更易于塑造和表现清越哀婉的音乐基调。

五、清商三调的归属问题

相和歌与清商曲这两个概念并不是两个静止的概念，它们是动态的，是不断发展的。拿相和歌而言，在汉魏六朝人的认识里面，相和歌指的只是那十几首相和曲，彼时的相和歌概念还是相当狭窄的，从唐朝吴兢开始，相和歌的概念开始扩展，在吴兢这里，相和歌把清商三调给吸收了进去，而在宋朝郭茂倩那里，相和歌又把相和六引、咏叹曲、四弦曲、楚调曲和侧调曲等给吸收了进去从而形成了今天我们所习称的相和歌概念，相和歌的概念至此最终固定下来。清商曲这一概念，在汉代时，指的只是那些音乐基调较为清越哀婉的一类乐曲，在当时，它的所指是极为有限的，之后，清商三调大盛于曹魏一朝，而最晚不会晚于刘宋一朝，时人就已经把音乐基调同样较为清越哀婉的清商三调归之到清商乐的名下了，南朝是吴声西曲繁盛的黄金时期，这一历史时期内，北魏一朝就已经把相和曲、清商三调、吴声西曲和杂舞曲等曲类一并归入到清商乐的大家庭中去了。清商乐的概念至此也基本固定下来。

但郭茂倩的清商曲概念却与北魏人的清商乐概念多有不同，这不同的核心体现便是，郭茂倩的清商曲概念并不包含清商三调在内（郭茂倩把清商三调归之到相和歌的名下去了），而北魏人的清商乐概念是包含清商三调在内的。因郭茂倩一书的影响较为深远，至此，一个千古疑问也骤然诞生：清商三调到底是属于相和歌呢还是属于清商曲呢？

在回答这个问题之前，我们首先必须清楚以下这么几个问题：一、今日通行的相和歌概念是唐宋人的相和歌概念；二、今日通行的清商曲概念是唐宋人的清商曲概念；三、北魏人的清商乐概念在唐宋人那里被

人为地拆分开来。

众所周知，北魏人的清商乐概念是包括唐宋人的相和歌概念和清商曲概念在内的一个包容性极强极大的概念。那唐宋人（以吴兢和郭茂倩为代表）又为什么要把这个大的概念拆分开来呢？

笔者以为，唐宋人之所以要把这个概念拆分开来，绝不是由于他们对前代文献的误读。他们之所以那么做，是因为他们那么做符合历史发展的客观需要，在当时的历史环境里，他们那么做既具备十足的可行性，也具备十分的必要性。这个问题的探讨涉及唐宋人眼中的相和歌与清商曲这两个概念的诸多同与不同，正是因为这两个概念身上的相同点才使得它们在北魏时期能够合二为一，也正是因为它们身上的不同点才使得它们在唐宋时期被时人人为地一分为二。

具体说来，唐宋人概念里的相和歌与清商曲有以下几个方面的相同点：一、音乐属性相同，相和歌与清商曲在他们各自的兴起与繁盛时期都是属于地地道道的俗乐，它们因雅化而变质，因变质而衰亡；二、兴起阶层相同，相和歌与清商曲都于民间产生，在它们的兴起与繁盛阶段，它们都是当时民间俗乐的典型代表；三、音乐基调相同，相和歌和清商曲之所以能够在北魏时期合二为一而同属于清商乐大家庭，是因为它们的音乐基调都是偏向于清越哀婉这一类型的。这一点，也是相和歌与清商曲二者最为核心的相同点。

上述三个相同点是相和歌与清商曲能够在北魏时期合二为一的理由，而它们之所以要在唐宋时期一分为二，则是因为以下几点主要的不同：

一、时间不同。唐宋人概念里的相和歌主要产生并盛行于汉魏西晋时期，而清商曲则主要兴起并盛行于东晋六朝时期。

二、地域不同。唐宋人概念里的相和歌在其兴起与盛行时期，主要流传于北方地区；而清商曲在其兴起与盛行时期，则主要流传于南方地区。

三、形式不同。唐宋人概念里的相和歌篇幅一般较长，在体式上主要表现为以五七言诗句为主的杂言体诗歌，当然后期清商三调主要表现为以五七言诗句为主的齐言体诗歌；而清商曲的诗歌体式则一般固定为五言四句的类似小绝句形式。

四、内容不同。唐宋人概念里的相和歌内容比较广泛，并且还有一定的社会关怀；而清商曲的内容则主要以男女情爱为主而少有其他。

五、抒情风格不同。唐宋人概念里的相和歌抒情风格较为敦厚真挚、朴实无华；而清商曲的抒情风格则较为活泼大胆、热烈鲜艳。

可以这么说，相和歌与清商曲身上的那些相同点，是它们在北魏时期走向融合的原因，而它们身上的那些不同点，则又是它们在唐宋时期走向分离的依据。相和歌与清商曲这两大概念本来就都是动态发展着的，它们在具体的历史时期里面走向融合或走向分离，其实都是有着深层次的原因的，是符合当时的历史需要与社会形势的。

就北魏一朝而言，相和歌与清商曲之所以能够于此走向融合，其原因除上述三大相同点之外，还因为相和歌、清商曲和杂舞曲等乐类都属于中原旧曲，把这些具有某些共同点的中原旧曲统称为“清商乐”，在一定意义上而言，是既符合客观实际（它们毕竟存在不可抹杀的相同点），又符合主观需要（这些中原旧曲可以作为体现最高统治者文治武功的一个重大亮点，是一件不可多得的重要战利品），考虑到以上具体因素，笔者以为相和歌与清商曲在北魏时期实在是太应该而且太有必要走向融合了。故而说，相和歌与清商曲在北魏时期走向融合是绝对符合历史需要的，这一融合不是偶然的，而是必然的。

就唐宋两朝而言，唐宋人距相和歌与清商曲盛行的时代已然遥远，这一点造就了他们的旁观者身份，他们也因此可以更为客观冷静地看待历史问题。虽说就相和歌与清商曲的音乐基调而言，它们都应当属于清商乐，但统而融之的做法，已经不符合当时的历史需要。不管是学术论述，还是文本著录，在当时的历史环境里，人们更为关注的已经不是这两个概念的相同点，而是它们之间的不同点。

这其实是一个客观趋势，也是一条必然规律，人们对一个事物的认识总会由粗而大概的认识转向细而具体的认识。“大清商乐”的概念即属于粗而大概的认识，虽说它的产生自有它的历史原因，但随着历史的推移，人们对这一概念的认识也必然要往前推进，这一推进过程，则必然导致对这一粗而大概的概念进行更为细致具体的再认识。这一点，是相和歌与清商曲这两个概念走向分离的主观原因。

此外，相和歌与清商曲之间的那些极为鲜明的不同，也为这一认识的推进提供了极大的便利。这一点，是相和歌与清商曲这两个概念走向分离的客观原因。故而说，相和歌与清商曲在唐宋时期由融合而走向分离这一事件虽属时人人力之所为，但这个人为的选择绝不是错误的，也不是牵强的，而是极为符合当时的历史需要的。他们之所以那么

做，既不是因为他们自己稀里糊涂而导致他们那么做，也不是因为他们一意孤行而强硬选择那么做，而实在是由于当时的主客观条件都需要并且都要求他们那么做。就现在看来，唐宋人所选择的这种分割法，实在是多有清晰便利之处，于此，后人能更为容易、更为清楚地认识到清商乐大家庭中相和歌、清商曲这两大乐类各自的产生、兴起、繁盛和衰亡历程。笔者以为，即使吴兢、郭茂倩等人不那么做，在当时的历史环境下，也必然会有其他人站出来把相和歌与清商曲分割开来。

上述所论便是相和歌与清商曲这两个概念的离与合，以及它们离与合背后的深层次历史原因，但上述所论还并没有解决清商三调的归属问题。清商三调的归属问题自产生以来已有百来年历史，而学人的讨论也已经持续了百来年时间，而事实上，这个问题本没有争论的必要，因为争论双方其实都是正确的，谁也没有错。

据上述论述可知，清商三调本就是清商乐的一个组成部分，这一点早在刘宋时期就已成为共识，而在北魏时期，时人更是清楚地阐述了这一观点。而事实上，清商三调同时也的确是相和歌的一个重要组成部分，也正因为这样，唐宋人才能够顺理成章地把清商三调归入到相和歌名下。

这一看似矛盾实则并不矛盾的归类方式是有其特殊原因所在的，因为相和歌主要是从乐曲的演奏形制层面来进行划分的，而清商曲主要是从乐曲的音乐基调层面来进行划分的，而演奏形制和音乐基调其实并不是两个绝然对立、互不相交的概念。事实上，演奏形制和音乐基调完全是两个不同层面的概念，就逻辑学的角度而言，这样的两个概念并不具备并列的可能性，而实际上，在很多的地方，它们确实是互相交融的。这就是为什么清商三调既可以归属于相和歌、又可以归属于清商曲的原因所在。

于此说来，古人的那些认识与相关做法都是符合实情的。刘宋人把清商三调归入到清商乐中和北魏人把相和曲、吴声西曲和杂舞曲等归入到清商乐中，是因为就音乐基调而言，这些音乐种类确实属于清商乐；而唐宋人把清商三调归入到相和歌中，则是因为就演奏形制而言，清商三调确实属于相和歌。

于此说来，清商三调确实是既属于相和歌，又属于清商曲。但为什么唐宋人却偏偏把清商三调归入到了相和歌名下呢？这其中又有什么理由呢？细究起来，个中理由当有以下六点：

一、就演奏形制而言，清商三调确实是属于相和歌的，这是把清商三调归入到相和歌名下的核心依据。

二、就时间而言，相和曲、清商三调都是晋室南渡以前就已经兴盛的乐曲种类，它们的兴盛时代主要为汉魏西晋；而吴声西曲则是晋室南渡以后兴盛的乐曲种类，它的兴盛时代主要为东晋六朝。

三、就地域而言，相和曲、清商三调在其兴盛时期都主要流传于北方地区，而吴声西曲在其兴盛时期则主要流传于南方地区。

四、就形式而言，相和曲、清商三调的句式都以五七言句式为主，且篇幅较长；而吴声西曲的形式则主要固定为五言四句式。

五、就内容而言，相和曲、清商三调的题材内容较为广泛，且具有一定的社会关怀；而吴声西曲的题材内容主要集中在男女情爱这一点上。

六、就抒情风格而言，相和曲、清商三调的情感特质偏向于敦厚真挚、朴实无华一类，而吴声西曲的情感特质则主要偏向于活泼大胆、热烈鲜艳一类。

要是细细挖掘下去，当还有其他因素，但这些因素已经足以说明一个问题，即相和曲与清商三调之间的共同点较之吴声西曲与清商三调之间的共同点明显要多得多，换句话说就是，相和曲与清商三调之间的关系比吴声西曲与清商三调之间的关系要更为密切。唐宋人定是基于这一层原因的考虑，才选择把清商三调归入到相和歌名下的。

统而论之，相和歌是由相和唱奏方式发展而来的，但并不是所有的相和唱奏方式都可以发展为相和歌，能发展为相和歌的相和唱奏方式仅限于“人与器乐相和”一种；相和歌与清商曲这两大概念都存在着一个动态的发展过程，相和歌概念经过唐宋两个阶段的扩张后最终在郭茂倩那里确定下来，“大清商乐”概念经过刘宋北魏两个朝代的发展后于北魏一朝固定下来，清商曲概念是唐宋人为了显示这一概念与相和歌概念之间的诸多不同而于“大清商乐”概念中分割开来的；相和歌概念主要是从演奏形制这一层面来进行划分的，清商曲概念主要是从音乐基调这一层面来进行划分的，它们并不是两个位于同一逻辑层面的概念，故而它们之间多有交融之处；清商三调是相和歌与清商曲之间的一个最大交融板块，因此，清商三调既是属于相和歌的，也是属于清商曲的，这其实并不矛盾；唐宋人出于当时历史环境里的主客观原因而人为地把相和歌与清商曲区分开来，这一区分是有理有据

的，因清商三调与相和曲之间的关系比清商三调与吴声西曲之间的关系更为密切，故而唐宋人在进行相和歌与清商曲概念的区分时，把清商三调归入到了相和歌的门下。

作者简介：柯利刚，男，1986年生，汉族，湖北黄石人。首都师范大学文学院古典文学专业2010级硕士研究生，主要从事魏晋南北朝隋唐五代文学及乐府学研究。

论唐文宗的音乐建制及其音乐史意义①

◇柏红秀

（江苏，盐城师范学院文学院，224002）

提要：唐文宗执政期间，大力进行音乐建制工作，打击俗乐，修建雅乐，目的在于铲除宦官专权，以拯救时弊，结果非但他的政治理想没有实现，而且音乐上所取得的一点成果最终也毁于一旦。这就是时人对唐文宗此举广为称誉、但是后人在修撰唐代音乐史时却对此基本没有关注的根本原因。唐文宗所持的是传统的儒家音乐思想，它是对儒家音乐思想的错误理解。鉴古知今，我们在进行当下文化建设时，对此要严加警惕。

关键词：唐文宗；雅乐；俗乐；儒家音乐思想文化建设

众所周知，音乐与人类同步，它曾在早期的人类生活中发挥过重要的作用。儒家基于对以往历史的深入考察，对之十分重视，强调发挥音乐的社会功能，认为它可以治人心、化民俗、助治政。自汉代以后，儒家思想成为中国古代封建王朝的统治思想，儒家的音乐思想也随之被空前强化，其造成的结果之一便是中国古代封建帝王与音乐活动关系通常有着密切的关系。因此要考察中国古代音乐，从帝王入手，未尝不是一种有效的路径。

从目前唐代音乐研究已有的成果来看，学界对于唐代帝王与音乐之关系一向很重视，其中研究得最多的当属唐玄宗，另外还有唐太宗、唐肃宗、唐昭宗等。其实，除了这些帝王以外，还有一位也曾经热衷于音乐建制，并且在当时产生了不少影响，深受人们的赞誉，死后人们还将他在音乐上的举措写进奠文中，作为他一生杰出的政绩加以标举，李珏《唐文宗皇帝谥册文》称他“修雅乐而箫韶成音，戒逸游而灵囿望

① 本文为国家社会项目（10BZW013）、教育部重点项目（09JDZ0012）、教育部青年哲社项目（10YJC751001）、江苏省青年哲社项目（09ZWC011）的阶段性成果之一。

幸。遏外夷之教，羁縻殆绝；举中古之典，汪洋勃兴”，[1]他就是唐文宗。

唐文宗是唐代历史上一位非常特别的帝王，横跨中唐与晚唐两个时代。从他以后，原本强大的大唐帝国再也无力复兴，从此便日薄西山，一蹶不振。尽管时局颓靡，但是纵观唐文宗的一生，我们发现，他并不是一位甘心沉沦的昏君，他毕生的理想就是致力于扭转时局。史书曾言他从小便立志高远，以唐太宗为偶像，喜读《贞观政要》，有担当意识，想力挽狂澜，重振大唐雄风。所以登基以后，他不但知晓当时的诸种时弊，而且还勤于治政，事必躬亲，殚尽竭虑，素俭亲孝，对于当时混乱的政局倾注了大量的心血。然而，事与愿违，他的人生最终以悲剧收场，不但受制于专权的宦官，过着屈辱的囚禁生活，而且壮年忧郁而死。所以，史学家们对他的一生做了如此盖棺评价——“有帝王之道，而无帝王之才”。[2]

虽然唐文宗一生的政绩乏善可陈，但是我们仔细观察却发现，他对于音乐建制十分热衷，极为投入，几乎贯穿于他执政的绝大部分时间。而且他在这方面的举措在当时还赢得了人们的普遍称誉。只是此后人们在总结唐代音乐史时很少论及（具体可详见王朴《详定雅乐疏》、张昭《详定雅乐疏》、[3]王溥《唐会要·雅乐》、《旧唐书·音乐志》及宋代的《新唐书·礼乐志》等）。这使得我们今天考察唐代音乐时，也很少关注到他。为何唐文宗的音乐建制活动会受到人们迥然不同的评价呢？这实在耐人寻味，值得好好考察。同时，学界对他的音乐建制活动长期缺乏关注，势必会影响到我们对唐代音乐史全面精确的理解。鉴于此，笔者下文对唐文宗音乐建制做重点考察，包括具体的表现、深层的动机及最终的结果等几个方面，力图完善唐代音乐研究上久已忽略的一个环节。最后由此对儒家音乐思想在唐代的发展给予勾勒，以企推动当下文化建设工作的顺利进行。

唐文宗对于音乐所进行的建制工作主要包括两个方面：一是打击俗乐，二是建制雅乐。关于打击俗乐，首先可以从他对教坊的态度看出来。教坊始建于唐玄宗朝，是唐代宫廷俗乐的重要表演机构。由于教坊使由帝王直接派遣，教坊乐人的物资由内廷供给，所以它在宫廷中一直

---

① 董诰《全唐文》，第720卷，第3283页，上海，上海古籍出版，1995。

② 刘昫《旧唐书》，第17卷下，第580页，北京，中华书局，1975。

③ 董诰《全唐文》，第64卷、第860卷，第4016页、第4001页，上海，上海古籍出版，1995。

拥有非常特殊的地位。教坊不但拥有数量众多的一流乐工，而且还创造了数量惊人的优秀的音乐作品，所以帝王们对教坊往往持极度恩宠的态度，不但经常出入其中观看表演，而且还会给乐人恩赐财物等。但是唐文宗登基伊始，便一改过去帝王恩宠的惯例，对之进行了打压。如宝历二年下诏，要求裁减教坊乐官，并且停供教坊衣粮。[①]如宝历三年，又进一步取缔了教坊乐人的值日制度。[②]如太和七年，鉴于国家当时灾情严重，他又下诏停止教坊的音乐表演。[③]其次，还可以从他对于当时地方藩镇进献乐人的态度看出。唐代地方藩镇向朝廷献乐，兴盛于唐德宗，这与当时特殊的政治状况有关。唐代的地方藩镇势力在平定“安史之乱”的过程中不断地壮大，后来对中央集权形成了巨大的威胁。唐德宗执政之初，深知其弊，故出兵对之进行讨伐，但结果却受到了他们的集合反抗，唐德宗因此被迫离开都城，差点儿因此失去帝位。鉴于地方藩镇的强大实力，唐德宗为保住自己的帝位，便与他们进行了妥协，从此对藩镇势力视而不见、听而不闻，然而虚荣心极强的唐德宗并不甘心政治上的无所作为，于是为了表现自己的帝王之才，便留心于文化建设，力图将自己粉饰成一代圣君。这样一来，作为文化核心的音乐，自然深受唐德宗与朝廷的重视。地方藩镇对于唐德宗的用意自然心知肚明。为了迎合唐德宗，地方藩镇开始向朝廷进献乐人、乐器、乐曲等。后来，这种传统就被保留了下来。但是唐文宗执政之后，取缔了这种制度，[④]如在宝历二年，将凤翔、淮南先前所进献的24名乐人放归。[⑤]同时他还对宫廷中表演的音乐节目内容进行了严格的规范。如太和六年，宫廷宴会进行戏弄表演，有乐人装扮成了孔子，他对此进行了严厉的批评，并急令将乐人逐出宴会。[⑥]

关于雅乐建制，表现在很多方面。首先，他对乐官与乐工进行了精心挑选。所选拔的乐官均是受传统文化浸染的，有着很高的艺术修养。如王涯，博学好古，政务之余常以书史自怡，并且酷爱古琴，当时著名古琴演奏家贺若夷就被他豢养在家中。他经常与宾客一同欣赏

---

① 刘昫《旧唐书》，第17卷上，第524页，北京，中华书局，1975。
② ③ 刘昫《旧唐书》，第17卷下，第531页，北京，中华书局，1975。
④ ⑤ 刘昫《旧唐书》，第17卷上，第524页，北京，中华书局，1975。
⑥ 刘昫《旧唐书》，第17卷下，第554页，北京，中华书局，1975。

贺若夷的表演。[1]如冯定，以古章句见长，闻名全国，唐文宗对他的作品非常熟悉，能够当场背诵出来。[2]所选拔的乐工，不但在音乐表演方面造诣极高，而且还擅长传统的乐器或乐曲表演。如尉迟璋，演唱才华很高，“左能别啭喉为新声，京师屠沽效，呼为‘拍弹’”,[3]精通多种传统乐器，并且还擅长演奏法曲。[4]所谓法曲，其源于隋代，用华夏传统乐器演奏，风格近雅，深受隋炀帝的喜好。隋炀帝后来还对它进行了加工和改造，“隋炀帝厌其声澹，曲终复加解音”，因此艺术性极高。到唐代，法曲又赢得了唐玄宗的欢心。玄宗不但为此专门成立了梨园，将太常寺中300名坐部乐工和数百名宫女选拔其中进行学习演奏，并且还与杨贵妃亲自担任这些乐工的教授工作。法曲在盛唐因而一度繁荣昌盛。[5]但是“安史之乱”以后，由于宫廷音乐机构受到了严重破坏，大量的乐人和乐器流失，法曲随之衰落。到了中唐，能够表演法曲的乐人已经很少。所以尉迟璋能够表演之，实属罕见。再如云朝霞，擅长演奏笛子，深得唐文宗的欢心。笛子是源渊久远的华夏传统乐器。[6]

其次，凡是参与雅乐建制活动的乐官和乐工们均得到了唐文宗的恩遇。唐文宗下诏将这些新制乐曲交付云韶院，让院中的乐工们专门从事学习与演奏。为了表示恩宠，唐文宗将这些乐工居住的地方赐名为仙韶院。[7]这些乐工们的待遇非常好，有些在京任职的朝臣都比不上他们。如当时有一位朝臣叫王起，任职勤勉清廉，结果生活极为贫困，唐文宗为了表示对他的爱惜，特地下诏“仙韶院乐官逐月俸钱五百贯给之”。[8]参与雅乐建制的乐官与乐工不少还被授予官位。乐官如王涯，是这场雅乐建制活动的主要负责人，不但被赐以锦彩，而且还得到唐文宗的重

---

① 欧阳修，宋祁《新唐书》，第192卷，第5319页，北京，中华书局，1975。

② 欧阳修，宋祁《新唐书》，第177卷，第5279页，北京，中华书局，1975。

③ 欧阳修《南部新书》，第2卷，第26页，北京，中华书局，2002。

④ 高彦休《唐阙史》，第5卷，《唐五代笔记小说大观》，第1351页，上海，上海古籍出版社，2000。

⑤ 欧阳修，宋祁《新唐书》，第22卷，《礼乐十二》，第476页，北京，中华书局，1975。

⑥ 刘昫《旧唐书》，第176卷，第4568页，北京，中华书局，1975。

⑦ 刘昫《旧唐书》，第17卷下，第573页，北京，中华书局，1975。

⑧ 孙光宪撰，贾二强点校《北梦琐言》，第2卷，第39页，北京，中华书局，2002。

用；[①]如冯定，被唐文宗单独给予接见，并“赐禁中瑞锦”，后来还“迁谏议大夫”。[②]在唐代，乐人授予官职一事经过了一个发展过程。初唐时，唐太宗曾规定，乐工们表现再好也只能赐物奖掖，不可赐官位，以彰示朝臣的清贵。[③]盛唐时，由于唐玄宗对音乐的热衷，这一戒律被打破。不少乐工因为表现优秀而被授予官职，只是乐工们被授予的职位往往是一些散官，只领俸禄，并不真正地去接触和处理朝务。盛唐崔令钦《教坊记》的序文载不少乐工被授予武官等。中唐以后，乐官被授予官职已经很常见。但是唐文宗跟此前帝王不太一样的是，他给予乐工们所授予的官职往往品级很高，在朝臣中引发了激烈的争辩，不少朝臣还对此向上上书进行劝谏。尽管唐文宗向朝臣做了一些妥协，但是从最终授予乐工的职位来看，仍然不低。如尉迟璋原来是仙韶院副使，[④]唐文宗打算授予他王府率，遭到朝臣的劝谏后，改授他为光州长史。[⑤]如云朝霞，原来担任的是左骁卫将军一职，后来唐文宗又宣授他扬州司马，遭到宰臣劝谏后，改授为润州司马，等等。[⑥]

再次，他将这些新乐曲放在一些重要的场合上表演，以扩大其影响。在唐文宗的积极倡导下，乐官与乐工们齐心协力，终于创作出了新乐曲，包括 1 首《霓裳羽衣曲》和 20 首云韶法曲，[⑦]这些法曲后来又更名为仙韶乐。[⑧]这里的《霓裳羽衣曲》虽然名字与盛唐著名法曲一样，但内容却有所不同，因为它是在前代已有的基础上加以改造而成的，其中融入了云韶乐。唐文宗曾经组织朝臣们进行集体观看，“诏中书门下及诸司三品以上具常朝服班坐以听”。[⑨]而且还将它们安排在一些高级别的宴会上进行表演，以示对朝臣们的特别恩宠，“遇内宴乃奏。……自是臣下功高者，辄赐之”。[⑩]如开成三年庆成节时，他设宴与群臣庆贺，在宴会上表演了

---

① 刘昫《旧唐书》，第 169 卷，第 4404 页，北京，中华书局，1975。

② 欧阳修，宋祁《新唐书》，第 77 卷，第 5279 页，北京，中华书局，1975。

③ 刘昫《旧唐书》，第 177 卷，第 4607 页，北京，中华书局，1975。

④ 刘昫《旧唐书》，第 18 卷，第 584 页，北京，中华书局，1975。

⑤ 刘昫《旧唐书》，第 179 卷，第 4489 页，北京，中华书局，1975。

⑥ 刘昫《旧唐书》，第 76 卷，第 4404 页，北京，中华书局，1975。

⑦ 王溥《唐会要》，第 33 卷《诸乐》，第 614 页，上海，上海古籍出版社，2006。

⑧ 刘昫《旧唐书》，第 17 卷下，第 575 页，北京，中华书局，1975。

⑨ 高彦休《唐阙史》，卷下，《唐五代笔记小说大观》，第 1351 页，上海，上海古籍出版社，2000。

⑩ 欧阳修，宋祁等《新唐书》，第 22 卷，第 478 页，北京，中华书局，1975。

仙韶乐；[①]如开成中，他在咸泰展设宴款待三宫太后，当时诸亲王、公主、驸马、戚属等均在场，他让乐人演奏了仙韶乐，等等。[②]据笔者统计，作为朝臣，被唐文宗恩赐新乐曲的极少。一是李训，他初次到翰林院时，朝臣们进行了宴会，这时唐文宗下诏赐20位乐工奔赴宴会上进行新制法曲的表演。[③]一是李固言，他在太和九年由门下侍郎平章事出为西川节度使时，唐文宗安排云韶雅乐到临皋馆中进行表演，以此作饯别。[④]同时，他还将音乐建制的成果与当时最受士人关注的科举考试紧密联系在一起。如《霓裳羽衣曲》制成以后，他将之赐为当年科举中诗和赋的考题，"因以曲名宣赐贡院，充试进士赋题"，[⑤]并且下令主考官将当年所选出的优秀答卷呈给他亲自过目。[⑥]这些文章有些收在《全唐文》中，其中赋大约有4篇，它们是陈嘏《霓裳羽衣曲赋》、阙名《霓裳羽衣曲赋》、沈朗《霓裳羽衣曲赋》、邵轸《云韶乐赋》。

唐文宗如此热心于音乐建制，其真正的动机其实并不在音乐而在政治上。他想以此来革新时弊，励志图强。结合唐代历史，我们知道唐文宗执政期间所面临的最大政治弊端就是宦官专权。宦官原本是皇帝的家奴，起初只是负责宫廷内部日常事务的处理，但是到了唐代，他们开始浸染政权。唐代宦官走上专权之路始于唐德宗，"自贞元之后，威权日炽，兰锜将臣，率皆子蓄，藩方戎帅，必以贿成，万机之与任情，九重之废立由己"。[⑦]盛于唐宪宗晚期，"自元和之末，宦官益横，建置天子在其掌握，威权出人主之右，人莫敢言"。[⑧]到了唐文宗朝，宦官们已经完全由操纵着帝王的废立甚至生死。唐文宗本人就是宦官集团内部争权夺利的结果，他的祖父唐宪宗、兄长唐敬宗则均为宦官所弑。面对这样的家仇国恨，身怀远大政治抱负的唐文宗自然力图革除，所以他登基

① 欧阳修《南部新书》，第149页，北京，中华书局，2002。

② 刘昫《旧唐书》，第529卷，第2203页，北京，中华书局，1975。

③ 刘昫《旧唐书》，第169卷，第4396页，北京，中华书局，1975。

④ 欧阳修、宋祁《新唐书》，第182卷，第5358页，北京，中华书局，1975。

⑤ 高彦休《唐阙史》，卷下，《唐五代笔记小说大观》，第1351页，上海，上海古籍出版社，2000。

⑥ 范摅《云溪友议》，卷上"古兴制"，《唐五代笔记小说大观》，第1271页，上海，上海古籍出版社，2000。

⑦ 刘昫《旧唐书》，第184卷，第4745页，北京，中华书局，1975。

⑧ 司马光《资治通鉴》，卷243《唐纪五十》"文宗太和二年（828年)，第7856页，北京，中华书局，2005。

以后一心想铲除宦官势力，“史臣曰：……而帝以累世变起禁闱，尤侧目于中官，欲尽除之”。[①]正是带着这样的政治理想，他登基后便积极地推行了一系列的举措，音乐建制活动就是在此政治意图之下轰轰烈烈、大张旗鼓地展开的。

然而，唐文宗最终铲除宦官集团的政治理想归于破灭。由于唐文宗任用非人，所重用的李训与郑注在制定铲除宦官计划时各怀鬼胎，居心不良，所以这场策划已久且受唐文宗极度重视的政治行动最终流于失败，随后“甘露之变”爆发，大唐帝国因此失去了最后重新振作的机会。疯狂的宦官集团此后不但对唐文宗进行了凌辱和囚禁，而且还对朝臣进行了迫害和屠杀，致使当时京城血流成河。与此同时，唐文宗的音乐建制活动也以失败告终。凡是参与唐文宗雅乐建制工作并受过其恩遇的乐官与乐工们最终均遭到宦官集团的集体迫害。如太常卿王涯，在“甘露之变”中被杀害，尸骨曝于街头，无人敢安葬，令狐楚出于同情向唐文宗上报了这种情况，“帝恻然，诏京兆尹薛元赏葬涯等 11 人，各赐袭衣”，但是结果宦官们并没有就此罢休，“仇士良使盗窃发其冢，投骨渭水”；[②]如太常少聊冯定，“执政不悦，改太子詹事”；[③]如乐工尉迟璋，“（开成五年正月）三日，仇士良收捕仙韶院副使尉迟璋杀之，屠其家”等。[④]那些表演法曲的乐官们最终也被唐文宗遣散。[⑤]

不仅如此，一向标榜自己在音乐品味上喜雅恶俗的唐文宗此后也对俗乐颇为留心，[⑥]如“（开成二年五月）壬申，上幸十六宅，与诸王宴乐”、“（开成二年冬十月）庚子，庆成节，赐群臣宴于曲江，上幸十六宅，与诸王宴乐”、“（开成四年春正月）戊辰，幸勤政楼观角抵、蹴鞠”。[⑦]这与此前大力打击俗乐的举措完全是背道而驰。可见说“甘露之变”以后，唐文宗对俗乐的喜好程度，与其荒淫的父兄唐穆宗与唐敬宗已经毫无异处了。唐文宗对音乐态度的骤变，使大臣们极为震惊，有些甚至一时不能接受，还上奏进行劝谏。如“甘露之变”以后，李训被

---

① 刘昫《旧唐书》，第 17 卷下，第 580 页，北京，中华书局，1975。
② 欧阳修，宋祁《新唐书》，第 179 卷，第 5319 页，北京，中华书局，1975。
③ 欧阳修，宋祁《新唐书》，第 177 卷，第 5279 页，北京，中华书局，1975。
④ 刘昫《旧唐书》，第 18 卷，第 584 页，北京，中华书局，1975。
⑤ 刘昫《旧唐书》，第 17 卷下，第 524 页，北京，中华书局，1975。
⑥ 刘昫《旧唐书》，第 168 卷，第 4391 页，北京，中华书局，1975。
⑦ 刘昫《旧唐书》，第 17 卷下，第 569、571、577 页，北京，中华书局，1975。

杀，他的两个女儿被充入宫中，唐文宗将她们选入教坊中。敢于直言的大臣魏謩就此事向唐文宗上书。奏书中顺便还提及唐文宗对待音乐态度的前后巨大差异：

> 陛下即位已来，诞敷文德，不悦声色，出后宫之怨，配在外之鳏夫。洎今十年，未尝采择。自数月已来，天眷稍回，留神妓乐，教坊百人、二百人，选试未已，庄宅司收市，亹亹有闻。[①]

再如王直方所上《谏厚赏教坊疏》一书，对之也有重点论及：

> 臣伏见近岁已来灾害不作，兵革休息，百谷丰稔，四方宁泰者，非他是，陛下事异于前时，中外之心有所惊惜。比者，虽有教坊音乐，陛下未尝赏悦，因有赐宴，与人共之，如此则虽有伶人，不害于事。陛下即位之始，宣徽教坊悉令停，减人数，或闻近来稍不如此，乐工弟子赐与至广，每有此事向外流传，伤陛下圣德，岂容易也。臣以为郑声如娱人，新音动听，能使人情迷乱，舍弃万事而为乐不足也。臣伏以圣体未安，加以声色之玩，侵蠹圣祚，得不忧乎？[②]

其实，唐文宗执政前后之所以会对音乐态度判若两人，完全与当时政治时局的风云变化密切相关。只有了解到唐文宗的政治理想，了解到“甘露之变”以后唐文宗艰难的生存处境，了解到唐代宦官与俗乐之关系，方能对唐文宗上述行为做出真正的理解。在唐代历史上，宦官与俗乐的关系一直极为密切。如唐玄宗最初成立教坊时，第一任教坊使就是由宦官范安及担任的，后来宦官担任教坊使就转而成为惯例。不仅教坊，梨园以及宣徽院等参与宫廷音乐表演的机构也是由宦官负责管理。当宦官开始浸染政权以后，他们更加专主于俗乐活动，目的是诱使帝王沉溺其中，无心过问朝政。这也是为什么中晚唐宦官们越是专权帝王就越纵情声乐、帝王们越是纵情声乐宦官们就越专权的原因。对于这种固宠专权的法宝，“甘露之变”中成为宦官头目的仇士良非常知晓，他曾对其他宦官洋洋得意地宣讲过：

---

① 刘昫《旧唐书》，第176卷，第4567至4568页，北京，中华书局，1975。
② 董诰《全唐文》，第757卷，第3484页，上海，上海古籍出版社，1995。

天子不可令闲暇，暇必观书，见儒臣，则又纳谏，智深虑远，减玩好，省游幸，吾属恩且薄而权轻矣。为诸君计，莫若殖财货，盛鹰马，日以球猎声色蛊其心，极侈靡，使悦不知息，则少斥经术，暗外事万机在我，恩泽权力欲焉往哉。[①]

因此，“甘露之变”以后，当唐文宗铲除宦官的政治意图彻底曝光以后，宦官们对之恨之入骨，甚至想要废除或杀死唐文宗。劫后余生的唐文宗，此时唯一的出路便是向宦官势力妥协。所以这时他纵情声乐，一则是为了忘忧，二则是向宦官们示好，做出姿态，表明自己从此以后会与父兄们一样，纵情声乐，无心朝政，任凭大权旁落于宦官。

所以，唐文宗打击俗乐也好，喜欢俗乐也好，在意雅乐也好，无心于此也好，实际上，都不是他的本意。作为一位欲建功立业青史留名的帝王，他真正关注的是如何使音乐来服务他的政治意图，仅此而已。这就是为何当时的士子与朝臣纷纷撰文对之进行了褒扬，不但将之与前代圣君们相比附，而且还将之看成复兴大唐的端倪，因为他们看到了此举背后所富含的唐文宗振兴国家的热望，而这正是当时有识之士们的共同愿望。这就是为什么后人在总结唐代音乐史时，对此只字未提，因为唐文宗出于政治意图所进行的音乐建制工作最终以失败告终，所取得的一点成绩随后也付诸东流，唐文宗并没有能够从根本上对当时俗乐一统天下的格局有所扭转。只是唐文宗毕竟对音乐进行过长时段的建制，而且还出现了一些作品，所以我们今天在研究唐代音乐史时，应当给予一定程度的重视。

凡是了解中国古代音乐思想史的，肯定会知道，唐文宗企图通过治乐以达到治政的目的，显然是受保守的儒家音乐思想的影响。本文开头已言，儒家音乐思想鉴于历史已有的经验，非常强调发挥音乐的政治功能，但是到了后来，随着儒家思想的统治地位确立，随着人们对于已逝历史的模糊，人们对儒家音乐思想逐渐做出了静态的、僵化的理解，提出了“乐政一体”的保守观念。所谓“乐政一体”，就是认为音乐决定着人心悲喜，所以决定着国家的兴亡，这就把音乐的建制与国家的存亡直接画上了等号。它在强调音乐的同时，也明显夸大了音乐在国家事

① 欧阳修，宋祁《新唐书》，第207卷，第5874—5875页，北京，中华书局，1975。

务、社会生活中所起的作用，不但使音乐紧紧依附于政治，失去了应有的独立性，很难走上发展的康庄大道，而且也使政治建制的内容变得单一、肤浅，从而难以应对复杂的时局。这就是保守的儒家音乐思想。这种保守的儒家音乐思想在中国古代一直有着强大的影响力，人们对此的反对或质疑之声一直很微弱。有唐之前，大家熟知的似乎也只有嵇康的《声无哀乐论》。到了唐代，情况有所不同，它的命运可谓几多沉浮。唐初时唐太宗对之进行了大胆质疑。当时唐太宗与大臣们正在一起欣赏新制的雅乐。赏乐之余，朝臣杜淹作为保守的儒家音乐思想的拥护者，他认为“前代兴亡，实由于乐”，并列举了南朝陈代的《玉树后庭花》、北朝北齐《伴侣曲》以证明之。唐太宗对此提出了异议，“汉政善恶，岂此之曲”，认为真正决定听众内心悲乐与否的，并不是音乐而是他们所处时代的治乱，魏徵对于唐太宗的这种思想进行了热烈的响应，提出“乐在人和，不由音调”。[①]初唐君臣所成的这种共识，使得他们把主要的精力均放在治政上，比如修炼君臣的德行、任贤纳士以及完善各项政治制度等上，而不是重在音乐建制上，结果不但政治上出现了为世人所称道的“贞观之治”，而且音乐也得以健康的发展。此后的几位帝王受其影响，亦是如此对待。到了盛唐，音乐随着政治的强大而一并走向了辉煌。但是安史之乱以后，随着国力的衰落，这种保守的儒家音乐思想又受到了人们的关注。比如中唐人在对待唐玄宗执政期间留情声乐曾作过批判，所持斥是这种保守的儒家音乐思想。到了唐德宗，这种思想更是占据主导地位，原因是极度虚荣的唐德宗在与地方藩镇失利之后，便把主要的精力放在了文艺建制上，努力营造歌舞升平的盛世景象，以图使自己成为一代圣君。唐宪宗时，人们对于音乐建制亦十分热衷，企图以此来振兴国力。当时朝臣们甚至要求恢复古乐器，恢复古乐曲，年青的白居易对此给予了批判，认为这些实为迂腐之举，并不能从根本上拯救时弊，《策林》63《沿革礼乐》：“臣窃谓斯言，失其本，得其末，非通儒之达识也。”要想拯救时弊，乃是专心于政治，《策林》64《复古，古器古曲》：“臣闻乐者本于声，声者发于情，情者系于政。政和则情和，情和则声和，而安乐之音，由是作焉；政失则情失，情失则声失，

① 吴兢撰，谢保成集校《贞观政要集校》，第7卷《论礼乐第二十九》，第417页，北京，中华书局，2003。

而哀淫之音，由是作焉。斯所谓音声之道，与政通矣。”[①] 对于导源于唐德宗的重乐轻政、以乐代政的荒谬行径，白居易也给予了无情的批判，《骠国乐——欲王化之先迩后远也》：“感人在近不在远，太平由实非由声”等。[②]

纵观儒家音乐思想在唐代的发展，我们会发现唐文宗企图以治乐来达到治政的目的，所遵循的显然是保守的儒家音乐思想，而这种思想此前已经受过唐太宗、白居易等批判，因此唐文宗此举实际上违背潮流的，是一种倒退的行径。他最终非但没有实现振兴帝王的梦想，也没有使音乐得到很好的建制，绮靡之音从此铺天盖地在大唐帝国回荡着。

通过对唐文宗音乐建制活动的分析，通过对儒家音乐思想在唐代历史遭遇的考察，我们可以发现，儒家音乐思想强调音乐与人心之关联，强调音乐的政教功能，是源于已有的历史经验，本身并没有错误，在今天我们仍然可以加以借鉴。由于在中国古代，音乐与歌诗、舞蹈等关系密切，因而古人在论及音乐的时候，其实又是论及的文化。所以明白了儒家的音乐思想的历史来源，明白了保守的儒家音乐思想的错误，实际上也有助于我们当下文化建设的顺利。我们所得到的启发，有如下两个方面：首先，文化对于教化人心和繁荣国家等方面所起的强大作用，并不是直接的、显性的，而是一种潜在的、隐性的。要想发挥它的正面能量，首要的条件是尊重它们自身的发展规律，而不是靠单纯的行政手段加以粗暴的干预；其次，要想真正做好文化建化工作，一定不要忽略对那些直接影响着人的幸福指数的其他重要社会事务的建制，否则所建制的文化就会徒有其表，流于形式。

作者简介：柏红秀，女，1975 年生，江苏盐城人，扬州大学文学博士，南京师范大学文学院出站博士后，中国社会科学院在站博士后，现为盐城师范学院文学院教授。主要从事中国古代音乐文化和古代文学研究。

---

① 白居易撰，顾学颉校点《白居易集》，第 1363 页、第 1364 页，北京，中华书局，1979。

② 白居易撰，顾学颉校点《白居易集》，第 71 页，北京，中华书局，1979。

清代乐府的新变：乾隆时代的蒙古音乐及相关问题

◇范子烨

（北京，中国社会科学院文学研究所，100732）

音乐考察

提要：本文全面揭示了清代乐府制度的新变，深入考察了清代宫廷蒙古音乐的历史渊源。首先，本文还原了清廷吸纳蒙古音乐的历史过程，揭示了其与北元宫廷音乐乃至蒙元宫廷音乐的密切关系，重点对明代岷峨山人苏志皋的《译语》和明萧大亨《北虏风俗》所反映的北元蒙古乐风进行了音乐学分析和音乐文献解读，肯定了漠北蒙古艺人史诗吟唱的存在；其次，探讨清宫蒙古音乐《笳吹乐章》与胡笳和呼麦的关系，对《塞宴四事》诗中的《什榜》诗进行了全面的解读，对"什榜"制度的设置及其与国家礼乐的关系也进行了揭示。关于《笳吹乐章》的重要配器之一口簧的形制和乐理，本文也进行了详细的剖析。本文所采取的研究方法是：第一，古代文献与现代遗存相印证；第二，音乐学分析与诗学解读相结合；第三，田野调查与文献分析相结合；第四，个人的艺术实践与文献、文本分析相结合；第五，文学分析与历史学解读相结合；第六，丰富的第一手材料与现代性的阐释相结合。

关键词：清代乐府；蒙古音乐；史诗吟唱；《笳吹乐章》；呼麦；胡笳；什榜；口琴

孙中山先生在《建国方略》中指出："旷观中国有史以来，文明发达之际，其事昭然若揭也。唐虞三代，甫由草昧而入文明，乃至成周，文物已臻盛轨，其时之政治制度、道德文章、学术工艺几与近代之欧美并驾齐驱，其进步之速大非秦汉以后所能望尘追迹也。中国由草昧初开之世以至于今，可分为两时期：周以前为一进步时期，周以后为一退步时期。"[①]就我国乐府制度之完备、乐府文化之发达而言，立国近

---

① 《建国方略》，第43页，北京，中华书局，2011。

700年的周代确实为我国乐府文化史的一座不可企及的高峰。此后虽代有新变，却没有超越宗周时代之乐府文化出现。尽管如此，考察历代乐府的更迭与变化却是非常必要的，因为不同时代的乐府既有其共同之处，又有不同的特点。在此方面，清代宫廷的乐府制度及其相关的音乐艺术实践乃至相关的乐府诗的创作构成了我国文化史上的一道奇异而壮丽的景观。本文即以此为着眼点，对相关的问题予以全面的阐释。

一

清代的宫廷音乐是一个气势恢弘、海纳百川、融汇四方的多元文化系统。在这一文化系统中，蒙古音乐占有非常突出的地位。而蒙古音乐之渗透于清廷，更与满人在清建国前后与蒙古民族由冲突走向和谐、由战争走向和平乃至互相融合的复杂历史过程有密切关系。乾隆时代是一个充满民族自信心的时代。东到高丽国，西到两金川，南至缅甸国，北至蒙回各部，一系列征战的胜利，使得大清帝国的版图不断扩大，尤其是乾隆三十六年（1771年）卫拉特蒙古土尔扈特部的万里东归，极大地振奋了国民精神。《啸亭杂录》卷1“土尔扈特来降”条：

> 准噶尔本元太尉也速后。以元纲不整，遂遁居伊犁，分四部落，曰卫拉特，曰都尔伯特，曰和硕特，曰土尔扈特，各立可汗以为辅车之计。后土尔扈特部落以噶尔丹不道，故率本部落迁入俄罗斯，彼国以其愚戆，时加欺凌，大兵既定伊犁，威布遐迩，土尔扈特部长闻之曰：“吾侪本蒙古裔，今俄罗斯种类不同，嗜好殊异，又复苦调丁赋，席不暇暖。今闻大皇帝普兴黄教，奚不弃此就彼，亦良禽择木智也。”遂率其全部涉河而归，绕道行万余里始达哈萨克。失道入行郭壁，复毙数万人，抵边者十之三。上闻之，命舒文襄公摄伊犁将军篆，往为安置。或疑其中有叛人舍楞，请上勿纳。上曰：“远人来降，岂可拒绝？况俄罗斯亦大国，彼既弃彼而南，而又挑衅于此，进退无据，黠者必不为也。”舒既抵边，察其心实恭顺，乃受其降，厚加抚绥。彼既穷窘欲绝，今获意外之惠，乃诚心感化，然后四

部落皆为我大清有也。[①]

一代大君王的英明卓识由此可见一斑。在这一雄伟的历史背景之下，清人对蒙古音乐文化的重视更是达到了前所未有的高度。而乾隆皇帝对蒙古音乐的赏听和痴迷，或许只有当年蒙元的君王能够与之相提并论。歌德（Johann Wolfgang Von Goethe，1749—1832）说："不爱音乐，不配作人。虽然爱音乐，也只配称半个人。只有对音乐倾倒的人，才可完全称作人。"[②]乾隆皇帝爱新觉罗·弘历（1711—1799）乃是一个为蒙古音乐而"倾倒"的人。游牧民族的天性与音乐鉴赏家的修养，使他对蒙古音乐产生了极其深刻的情感体悟与理性认识，就这些体悟和认识而言，即使在今天，他仍然走在时代的前列，而呼唤着更多的知音。他的《御制诗集》有很多关于蒙古声乐和器乐的描写，既是清廷崇尚蒙古音乐的反映，也与其自身的音乐修养和审美情趣有密切关系，其中蕴含着非常重要的文化信息。《御制诗集五集》卷49《闻蝉》三首：

北方蝉韵雄而壮，南地蝉声亮以清。注耳一时参物理，因心亦可验人情。

蒙古谓之绰尔齐，胡笳互应入声嘶。可知喻物由人意，鼓吹宁惟孔稚圭。

午炎散步茂林清，讶许金声曳树鸣。识不多朝立秋节，宾王体物未为精。[③]

第一首诗比较了"北方蝉韵"与"南地蝉声"的差异，指出前者的特点是"雄而壮"，后者的特点是"亮以清"。第二首"蒙古"句下，乾隆自注曰："蒙古谓胡笳奏曲人为绰尔齐，以蝉声与胡笳相似，因即以名蝉。"蒙语"绰尔齐"的"齐"意思是"以……为职业的人"，类似的说法如蒙古

①《啸亭杂录》，第1卷，第18页，北京，中华书局，1980。

② 何乾三《西方哲学家、文学家、音乐家论音乐》，第109页，北京，人民音乐出版社，1983。

③"宾王"句，是指唐骆宾王《骆丞集》卷一《在狱咏蝉诗》："西陆蝉声唱，南冠客思深。不堪玄鬓影，来对白头吟。露重飞难进，风多响易沉。无人信高洁，谁为表予心？"诗序曰："有目斯开，不以道昏而昧其视；有翼自薄，不以俗厚而易其贞。吟乔树之微风，韵资天纵；饮高秋之坠露，清畏人知。"诗人以蝉自喻，表达了握瑾怀瑜的人格操守，同时又对世人的冷漠和误解深感失望。

人的呼麦齐、江格尔齐以及哈萨克的安奇—阿肯、吉尔奇、黑萨奇、铁尔麦奇等，比比皆是（参见下文关于岷峨山人《译语》的论述）。但是，乾隆偏偏对“绰尔齐”情有独钟，并且多次记载蒙古人“呼蝉为绰尔齐”的习俗（以下征引诗文中的小字均为乾隆自注）。“胡笳”句下，乾隆自注曰：“用庾信语。”这实际是说这句诗出自北周庾信（513—581）《奉报赵王出师在道赐诗》：“哀笳关塞曲，嘶马别离声。”[①]当然，庾信《竹杖赋》：“于时无惧而栗，不寒而战。胡马哀吟，羌笳凄啭，亲友离绝，妻孥流转。”[②]这段描写也与乾隆“胡笳”一句诗有关。孔稚圭（447—501）是南齐的骈文作家，著名的《北山移文》就出自他的手笔[③]。关于孔氏的事迹，《南齐书》卷48本传载：

> 门庭之内，草莱不剪，中有蛙鸣，或问之曰：“欲为陈蕃乎？”稚珪笑曰：“我以此当两部鼓吹，何必期效仲举。”[④]

在汉唐以来的鼓吹乐中，笳吹是必不可少的。胡笳是早期匈奴人的乐器，不仅在草原音乐文化系统中占有重要地位，而且从汉武帝时代便开始进入国家的礼乐系统，受到历代统治者的重视。胡笳艺术为蒙古人所传承，称之为“冒顿·潮尔”（wooden-Chor），与浩林·潮尔（holin-Chor）即呼麦（khoomei）并称为兄弟艺术或姊妹艺术。1985年4月，著名蒙古音乐家莫尔吉胡在新疆阿尔泰山罕达嘎图蒙古自治乡同时发现了“浩林·潮尔”和“冒顿·潮尔”的遗存——古代游牧民族音乐的活化石，[⑤]这一重要发现为我们进入古代蒙古音乐的绚烂世界开辟了一条坦途。而据《啸亭杂录》卷3《记辛亥败兵事》载，康熙三十六年（1697年），清军追剿阿尔泰山北麓的噶尔丹残部，八月，会师于科布多城，

① 倪璠《庾子山集注》，第3卷，第205页，北京，中华书局，1980。

② 倪璠《庾子山集注》，第1卷，第37页，北京，中华书局，1980。

③《文选》，第43卷，第1957页，上海，上海古籍出版社，1986。

④ 陈蕃（？—168）是东汉名士。《后汉书》卷六十六《陈蕃传》：“陈蕃字仲举，汝南平舆人也。祖河东太守。蕃年十年，尝闲处一室，而庭宇芜秽。父友同郡薛勤来候之，谓蕃曰：‘孺子何不洒扫以待宾客？’蕃曰：‘大丈夫处世，当扫除天下，安事一室乎！’勤知其有清世志，甚奇之。”

⑤ 详见莫尔吉胡《“潮儿”现象及“潮儿”音乐——试论阿尔泰蒙古古音乐文化圈》，《追寻胡笳的踪迹——蒙古音乐考察纪实文集》，第202—226页，上海，上海音乐学院出版社，2007；《“浩林·潮儿”之谜》，《追寻胡笳的踪迹——蒙古音乐考察纪实文集》，第33—37页。

而后向博克托岭进军，“未数里，闻胡笳声远作”。[①]科布多城是现在蒙古国科布多省的省会，位于阿勒泰山的东北麓，而罕达嘎图蒙古自治乡位于阿勒泰山的东南麓，从地理位置看，罕达嘎图的蒙古人应当就是康熙时代卫拉特蒙古人的后裔。因此，莫尔吉胡在这里发现呼麦与胡笳的遗存，恰恰可以印证相关历史文献的记载。事实上，现在的蒙古国科布多，一向有“呼麦之乡”的美誉，从少年儿童到老年人，几乎人人都会唱呼麦，蒙古国的呼麦艺术大师如敖都苏荣、茨仁述瓦都诞生在这里。当然，在以阿勒泰山为中心的中亚腹地以外的广大地区，如俄罗斯卡尔梅克人民共和国和图瓦人民共和国、西伯利亚哈卡思人民共和国乃至哈萨克斯坦等国家和地区也都有呼麦和胡笳的丰富遗存。《御制诗集四集》卷31《闻蝉》诗：

万物凭生各趋时，率因暄寒为早迟。山庄今日始闻蝉，南北气候殊若斯。讵惟气候殊，声音亦异其。北蝉声雄粗且野，南蝉声细清以凄。大抵气禀分人性，而众生类咸随之，蒙古遂谓绰尔齐。关外蝉音较内地宏而直，蒙古谓之绰尔齐；绰尔齐者，胡笳奏曲人也，以蝉声相似，故名之。

曲项芦管和以吹，有时颇叶韵高低，然而彼此两不知。岂非幕天席地中，若人若物同蒙大造同熙怡。小哉俞琰《席上腐谈》独举，昭君笑其“浑不似”，而又讹为“火不思”。

前一首诗基本上重复了上举《闻蝉》三首诗的诗意，但诗人更突出强调“蒙古遂谓绰尔齐”，即以蝉鸣比拟胡笳之音，以吹奏胡笳的“绰尔齐”比拟自然界中的小小歌唱家——蝉。所谓“绰尔”，就是“潮尔”，即“冒顿·潮尔”（胡笳），后一首诗中的“曲项芦管和以吹”即指此而言，这是清廷音乐《笳吹乐章》的主要配器。而“火不思”本来是清宫音乐《番部合奏》的乐器之一（参见下文所引《皇朝文献通考》）。宋俞琰《席上腐谈》卷上载：“王昭君琵琶坏，使工人重造，而其形小，昭君笑曰：‘浑不似。’今讹为‘胡拨四’。”“胡拨四”、“火不思”以及“琥珀词”等，都是

① 《啸亭杂录》，第3卷，60—62页，北京，中华书局，1980。

指同一种乐器。[①]“曲项芦管”式的胡笳明显具有装饰性，具有宫廷乐器的外在特征，其外在形制当然也更为典雅，但就乐理而言，它与民间的胡笳并无差别。

关于“冒顿·潮尔”的形制和吹奏方法，呼格吉勒图指出：

> 在蒙古古代乐器品种中，冒顿抄尔是有着悠久历史的管乐器。该乐器现留存于今新疆蒙古族地区以及喀尔喀阿尔泰地区。冒顿抄尔是用红落叶松、竹管或在阿尔泰地区独有的一种草本植物“扎拉嘎图”的茎秆制成的吹奏乐器。冒顿抄尔的结构为空心，三孔，上下开孔，民间传统的冒顿抄尔长约56—58厘米，宫廷所用的冒顿抄尔长约90厘米左右，因为木管两端施角。冒顿抄尔的粗细是由材料来决定的。在管的下端开三孔，如木管是56厘米长，从上端距33厘米处开第一孔、距41厘米处开第二孔、距47.3厘米处开第三孔。在管子的上端并没有哨片或山口呗孔，只用舌尖来控制管孔吹奏。……冒顿抄尔的演奏方法为，吹奏者把冒顿抄尔立握在手中，把左手放下面，右手放上面，按下若干个孔吹起。冒顿抄尔擅长演奏悠长柔美、古朴典雅的音乐。主要在喜庆、婚礼、祭敖包时吹奏。这类习俗在阿尔泰乌良海地区的蒙古人中间流行。[②]

从乾隆“蒙古谓之绰尔齐，胡笳互应入声嘶”的表述来看，胡笳就是冒

① 参见明方以智（1611—1671）《通雅》卷三十《乐舞》“火不思即今之琥珀词也”条。又《御制律吕正义后编》卷七十五《乐器考》十四《番部合奏乐器》：“火不思似琵琶而瘦，直柄曲首，四弦。柄下，腹上，背如芦节，曲首。长七寸二分九厘。为黄钟之度。上阔一寸零三厘八毫，为黄钟七分之一。厚一寸四分五厘八毫，为黄钟五分之一。下阔九分一厘，为黄钟八分之一。厚与阔等。柄长一尺二寸一分三厘六毫，为夹钟倍度。上阔与曲首下阔等。下阔一寸五分三厘六毫，为蕤宾十分之三，厚与阔等。腹长七寸八分八厘五毫，为无射、应钟共度。阔二寸五分六厘，为蕤宾半度，厚二寸零四厘八毫，为蕤宾十分之四。刳其下半为槽冒，以蟒皮长四寸五分五厘一毫，为夷则之度。槽面正中设柱以承弦，计弦度长一尺七寸七分四厘，为三倍夹钟、姑洗相和之度。槽头开孔，贯木施皮，扣以结弦端。曲首正面开直槽以设弦轴，槽长六寸零六厘八毫，为夹钟之度，阔三分为夹钟二十分之一，轴长二寸六分九厘六毫，为仲吕半度。通体用桐木，金漆曲首，两边绘金夔龙。槽面插扣盖板，用花梨中棱，及下首用象牙为饰，自弦柱至山口。”

② 呼格吉勒图《蒙古族音乐史》，第132—134页，沈阳，辽宁民族出版社，2006。

顿·抄尔，这是绝对没有问题的。当然，即使是乐理完全相同的同一种乐器，其外在的形制（包括长短、粗细、造型和开孔等因素）也往往有一定的差异。如《皇朝礼器图式》卷9“本朝定制燕飨笳吹乐”：

胡笳，木管三孔，两端加角，末翘而上口哆。管长二尺三寸九分六厘，内径五分七厘，角哨长三寸八分四厘，径三分六厘，口径一寸七分二厘，长八寸九厘。管以桦皮饰之。

《钦定大清会典事例》卷416《乐部》：

蒙古乐器四：一曰胡笳，以木为管，饰以桦皮，长二尺三寸九分六厘，内径五分七厘，为三孔。两端加角，末翘而上，口哆，加角哨吹之。

《御制律吕正义后编》卷74：

胡笳，木管，内径五分七厘，为九倍黄钟管之径。长二尺三寸九分六厘，为本管倍姑洗之度。两端入角，口各八分八厘。最下一孔距管端二尺一寸三分，为本管倍蕤宾之度；次上一孔，距管端一尺八寸九分三厘，为本管倍夷则之度；最上一孔，距管端一尺四寸二分，为本管大吕之度。管端角哨长三寸八分四厘，为应钟之度。吹口径三分六厘四毫，为黄钟二十分之一；管末角嘴长八寸零四厘，为无射倍度。大径一寸七分二厘，为无射十分之四；小径一寸六分一厘，为南吕十分之四。三孔皆闭为上字，开下一孔为尺字，开下二孔为工字，三孔皆开为六字。

《钦定皇舆西域图志》卷40“绰尔”：

形如内地之箫，以竹为之。通体长二尺三寸九分六厘。凡四孔，最下一孔距管端二尺一寸三分，次上一孔，距管端一尺九寸三分三厘，次上一孔，距管端一尺七寸二分，最上一孔距管端一尺五寸二分三厘，上口径九分六厘四毫，管末口径六分三厘。以舌侧抵管之上口，吹以成音。

所谓"绰尔"，就是胡笳，因为"以舌侧抵管之上口，吹以成音"也正是胡笳的吹奏方法。《钦定元史语解》卷10、卷15"超尔"条皆曰："超尔，笳也。""超尔"，即"绰尔"，就是冒顿·潮尔，这一名称代表了胡笳的民间状态，或者说田野状态，即"原生态"，而胡笳则代表了"绰尔"的宫廷状态，或者说礼仪状态，即"次生态"。在清宫的蒙古乐队中，胡笳位居蒙古诸乐器之首，《钦定大清会典事例》卷413《乐部》：

> 丰泽园筵燕用德胜舞，器用琵琶八，三弦八，奚琴一，筝一，竹节十有六，拍板十有六。一曰蒙古乐，器用笳吹之笳、胡琴、口琴、六弦、筝各一；番部合奏之云锣、箫笛、管、笙、筝、胡琴、琵琶、三弦、二弦、月琴、提琴、轧筝、火不思、拍版各一。

足见其重要性。冒顿·潮尔（胡笳）与浩林·潮尔（呼麦）具有密切的关联性。莫尔吉胡在《浩林·潮儿之谜》一文中指出：

> 这种唱法是，先发出主音上的持续低音，接着便同时在其上方（相差三个八度）唱出一个音色透明的大调性旋律，最后结束在主音上。如同上文介绍的胡笳曲一样，全曲也是一口气唱完的。……吟，是持续的低音，一直延续到全曲结束。而在其相差三个八度的上方，叠量出现一个优美完整的旋律线条（音色近似长笛高音区）。乐曲极为简单，全部是一口气一段的大调性曲调，无题无词。有时低音的吟是四度跳进到主音。……泛音旋律线与持续低音的有趣结合，构成了奇妙的二重结构的音乐（原始多声部音乐），其音响多彩，令人感到空旷而神奇。……"浩林·潮儿"应归属于人类早期的音乐文化范畴。比胡笳可能更早、更远古一些。主持续低音上构成的大调性五声音阶的旋律以及二重结构的音乐程式，将会给我国古代音乐、乐律以及了解人类对调式的发现与发展的过程提供重要的线索；是珍贵的音响。音乐是听觉艺术，古代音乐的声音是怎样的？会发出怎样的实际音响？胡笳与"浩林·潮儿"音乐是看不见的古文物。

以下是他对浩林·潮尔和冒顿·潮尔的比较：

	浩林·潮儿	冒顿·潮儿
形态	人声	人声，胡笳
结构	二重结构（泛音旋律／吟、持续低音）	二重结构（笳管旋律／吟、持续低音）
调式	大调、五声音阶	大调、五声音阶
旋法	一口气唱完	一口气吟、奏完
内容	无标题、无词	有标题内容、无词

而呼格吉勒图则指出：

因为浩林抄尔不唱歌词，所以，可以称它为“无词的音乐”。音乐的区别只表现在高音上的乐音线的长短和旋律的色彩性装饰的多少上。这取决于歌唱者呼吸程度的大小。浩林抄尔是用木（或竹）筒发声的乐器，而浩林抄尔则是完全由人唱出的音乐。这两种抄尔音乐既有区别又有相似之处，二者的区别表现为：

名称 特点	冒顿抄尔	浩林抄尔（呼麦）
历史	古代时期	原始时期
发音特点	人声与抄尔声	人声
结构形式	二声部（人声的持续与抄尔的旋律线）	呼啸的二声部（基音与泛音的持续）
调式	五声调式，宫徵持长音较多 1235（6）	五声的各种调式的演唱
奏唱方法	一口气或乐句间进行换气来奏完乐曲	一口气或乐句间进行换气来呼啸完歌曲
内容与题目	有乐曲的名称和内容简介	有乐曲名称，无歌词

所以，浩林抄尔也是牧人真正的音乐。它在长期的历史发展过程中成为牧人抒发感情的手段。蒙古人的这一濒临绝迹的音乐能流传到今天是非常不容易的。它应属于蒙古族古代音乐甚至人类早期音乐之精品。浩林抄尔与冒顿抄尔相比更为原始，可为我们提供如下线索：第一，浩林抄尔呼啸的持续低音的上方所构成的泛音音列乐风的结构，为了解并研究蒙古族古代音律及人类早期调式理论的生成与发展提供了珍贵的资料；第二，从这一珍贵的呼啸音响可以了解到古代奇妙的声源；第三，可以推测，人类发现泛音的历史是很早的；第四，除了已被证实的人类早期音乐起源说——粗狂的集体娱乐性质的或祭祀性的集体艺术之外，浩林抄尔也是研究和了解原始音乐的不可忽视的艺术形式。从浩林抄尔的原始性和自然性可以看出，该音乐形态早已有之。①

① 呼格吉勒图《蒙古族音乐史》，第138—139页，沈阳，辽宁民族出版社，2006。

冒顿·潮尔的产生很可能是以浩林·潮尔的出现为前提的。南朝梁刘勰《文心雕龙·声律篇》曰：

> 夫音律所始，本于人声者也。声含宫商，肇自血气，先王因之，以制乐歌。故知器写人声，声非学器者也。故言语者，文章神明枢机，吐纳律吕，唇吻而已。古之教歌，先揆以法，使疾呼中宫，徐呼中徵。夫商徵响高，宫羽声下；抗喉矫舌之差，攒唇激齿之异，廉肉相准，皎然可分。①

刘勰认为，音律产生于“人声”，“人声”本身即包含着五音调式，因此，乐器是模拟人声的，人声却不是模拟乐器的。在本源的意义上，这种观点无疑是正确的。呼格吉勒图说：“歌唱大自然的浩林·潮尔为使用工具的吹管潮尔（冒顿·潮尔）、弹拨潮尔（托布秀尔）、弓弦潮尔、叶克勒潮尔、潮尔歌曲的产生奠定了坚实的基础。这些都有一个共同特点。一个是上声部，即有旋律声部，另一个是下声部，固定低音的持续。具有深刻影响的潮尔现象发展为‘潮尔系统’。”浩林·潮尔正表现了草原游牧民族的“多声音乐感的神奇感知”，“其表现特点是，上一声部表现了对自然界本身的律动之感和对于草原的赞美之情；下一声部则表现了蒙古人对大草原本身的一种静态之感和对无边无际的辽阔大地的赞美之情”。②这一观点是非常中肯的。

就考察乾隆与蒙古音乐的关系以及清代宫廷音乐的情况而言，《塞宴四事》诗中的《什榜》诗及诗序是最重要的文献：

> 什榜，蒙古乐名，用以侑食，今俗所谓十番或因此。杨万里诗有“全番长笛横腰鼓，一曲春风出塞声”之句，盖乐曲名。番本塞外语，而传讹耳。其器则笳管、筝、琶、弦、阮、火不思之类，将进酒，辄于筵前鞠跽奏之，鼓喉而歌，龢罗赴节，有太古之遗音焉。
>
> 平原择向圆幕张，酪酥乳酒湘黄羊。名王捧觞起上寿，较汉公卿礼数详。浑拨四，火不思，曲长朔管如鞭吹。鸣羽发徵气内

---

① 范文澜《文心雕龙注》，下册，第552—553页，北京，人民文学出版社，1958。

② 呼格吉勒图《蒙古族音乐史》，第455页，沈阳，辽宁民族出版社，2006。

运，叩角动商响外拔。初奏《君马黄》，大海之水不可量；继作《善哉行》，无贰无虞，式谷友朋。谁云朔漠无古乐，绝胜郑卫为新声。我惟中外一家用联上下情，亦不侈谈有虞氏，四裔之乐舞于庭。[①]

诗序所谓“笳管”以及诗中“曲长朔管如鞭吹”的“朔管”，就是冒顿·潮尔，汉许慎（58？—147？）《说文》称胡笳为“箛”，他的解释是：“箛，吹鞭也。从竹孤声。”南唐徐锴（920—974）《说文系传》卷9“箛”字条：“盖于鞭上作孔，马上吹之，呱呱然。古乎反。”乾隆诗中的“吹鞭”正是袭用《说文》之意；“鸣羽发徵气内运”，说的是吹奏胡笳的运气技巧，说得极为当行本色；[②]而“鼓喉而歌，稣罗赴节”则是指呼麦演唱，亦即浩林·潮尔，“稣罗”就是喉咙的转音，繁钦《与魏文帝笺》称“都尉薛访车子”“能喉啭引声，与笳同音”，正是此意。乌兰杰认为，对“鼓喉而歌，稣罗赴节”“这个提法，应予特别的注意”，因为“鼓喉而歌”“就是现今所谓呼麦与潮尔合唱。‘稣罗’，或曰‘浩赖’者，蒙古语意为‘喉咙’也。司章（歌工）用呼麦唱法主唱蒙古语歌曲，另有人伴唱固定低音‘潮尔’，便是‘稣罗赴节’的真正含义”。[③]他的这一看法无疑是正确的。在行围木兰之时，乾隆更喜欢观赏“塞宴四事”的表演。意大利画家郎世宁（1688—1766）所绘《塞宴四事图》精确、生动地表现了这一壮观的历史场景。画中的乾隆坐西朝东，他正襟危坐，全神贯注地赏听什榜乐队的演奏。这支什榜乐队由10人组成，分成前后两排，皆单腿跪姿，身着蟒服，演奏蒙古乐曲。第一排从右向左，分别为司拍板、胡笳、司火不思、司筝、司口琴各1人，第二排从右向左，分别为司二弦、司三

① 在清代，“四夷”一词较少使用，而“四裔”则较为常见，实际上就内涵而言，这个词相当于现在所说的“边疆地区”，但“四裔之乐”则有其特指性，如《清会典》卷42《乐部》所载：“四裔之乐，东曰朝鲜、瓦尔喀，西曰回、番、廓尔喀，北曰蒙古，南曰缅甸。”《清会典》，清光绪二十五年（1899）石印本，第380页，北京，中华书局，1991。

②《文选》，第40卷，繁钦（？—218）《与魏文帝笺》：“潜气内转，哀音外激。”《佩文韵府》卷23之七引晋孙楚（221—294）《笳赋》：“潜气内运，浮响外盈。”

③ 乌兰杰《蒙古族音乐史》，第198页，呼和浩特，内蒙古人民出版社，1998。郭则澐《十朝诗乘》卷12称“什榜”：“将进酒，辄于筵前鞠蹬奏之，鼓喉而歌，稣罗赴节，有太古之遣音焉。”见《十朝诗乘》，第2册，第1184—1185页，台湾，学生书局，1976。

弦、司月琴、司琵琶和司胡琴各1人。这种乐队编制以及配器情况与《皇朝文献通考》卷175和《钦定大清会典事例》卷414关于蒙古音乐的记载是完全吻合的。《钦定外藩蒙古回部王公表传》卷104《御制诗纪》之四：

十年来，朝扈跸木兰行围，次额尔衮沟。蒙古谓宽为额尔衮，其地敞，故旧名曰额尔衮沟。每岁，蒙古扎萨克等扈驾至此，辄进宴，陈诈马、什榜诸戏。

《八旬万寿盛典》卷113《歌颂》33《什榜》：

侑尊春风一曲，朔吹全番筝弦，手语笳管唇翻。浑拨四之柱促，火不思之节繁。雁飞阴碛，花落关门。起舞则清歌未阕，转喉则古韵犹存。

“转喉”就是“喉啭”，就是呼麦。[①]《君马黄》和《善哉行》都是清廷《笳吹乐章》中的乐歌，诗序“有太古之遗音焉”以及诗中“谁云朔漠无古乐”的说法，点示了具有古乐性质的《笳吹乐章》中的乐曲实际来自北元宫廷音乐的历史事实。《御制诗集二集》卷60《新正小宴外藩》二首其二：

春园节物始妍和，彩服华茵嘉客多。桂核兰湘方授几，花云藕树未分科。毋俾底藉宾筵什，易解教翻牧马歌。乐部《笳吹乐章》中有《牧马歌》，蒙古曲也，是日奏之。远使堪嘉知悔过，也令预宴沐恩波。伊犁台吉宰桑等悔罪，请擒贼自赎，遣使输诚。是时使臣适至，亦令入宴。

可见乾隆对《笳吹乐章》中的歌诗是非常熟悉的。前引《皇朝文献通考》卷175，关于《笳吹乐章》的乐器配置有“司口琴一人”，《钦定皇舆西域图志》卷40“特木尔呼尔”条：

即口琴也。以铁为之。一柄两股，中设一簧。柄长三分二厘

① 参见拙文《呼麦与胡笳：中古时代的喉音艺术——对繁钦〈与魏文帝笺〉的音乐学阐释》，《中国文化》，2009年春季号总第29期。

四毫，股长二寸八方八厘。股本相距三分六厘四毫。股末相距七厘二毫。簧长与股等。簧末上曲七分二厘九毫。簧端点以蜡珠，横衔其股于口，以指鼓簧，转舌，嘘吸以成音。

《钦定大清会典事例》卷416《乐部》：

蒙古乐器四：……四曰口琴，以铁为之，一柄两股，中设一簧，柄长三分二厘四毫，股与簧俱长二寸八分八厘。簧端点以蜡珠，衔其股而鼓之。

口琴也就是口簧，简称为簧，就是人们通常所说的口弦琴，遍布于全世界许多国家和地区，它是人类最古老的乐器之一。就材质而言，口簧主要分为竹制和铁制两种，从字形结构看，竹制口簧出现最早，当然，早期的口簧也有骨制的，这在蒙古国匈奴墓中有出土。而从外形特征的角度，口簧可以分为“A类——条形竹口簧；B类——片形铜口簧；C类——钳形铁口簧；D类—半导形异体舌口簧。其中A类又分为拨振簧（a型）和绳振簧（b型）两种。”[①]从上引《西域图志》的记载来看，清宫《笳吹乐章》中的口琴自然属于“C类——钳形铁口簧”，在各种口簧中，这种口簧的音量可能是最大的。唐段成式（？—863）《酉阳杂俎》续集卷3载：

许州有一老僧，自四十已后每寐熟，即喉声如鼓簧，若成韵节。许州伶人伺其寝，即谱其声。按之丝竹，皆合古奏。僧觉亦不自知。二十余年如此。

所谓“喉声如鼓簧”，就是“喉啭”，也就是呼麦。因为就音质而言，呼麦与簧非常相似，这是由相近的音理造成的，二者都借助于口腔作为共鸣体：前者的音高依靠舌的调节，而后者实质就是“内置于口腔中的舌”。在具体的艺术实践中，口簧与呼麦是相匹配的，因此，在今日蒙古人的喉音艺术演唱中，簧也是一种经常使用的伴唱乐器，达斡尔人称为穆库连。关于穆库连与呼麦（喉箴）、潮尔的关系，楚伦布和指出：“穆库连的

① 薛艺兵《中国乐器志·体鸣卷》，第217页，北京，人民音乐出版社，2003。关于口簧的名称、形制、历史以及在世界各地的分布，该书有比较全面的描述（第213—224页），读者可以参看。

音色特点以及发音规律，演奏技巧的美学追求，使人自然而然地联想起蒙古族所独有的古老的复合式二重演唱法‘喉箴’。这种唱法的奇特之处就在于用口腔、腭、舌头、鼻腔和声带气息天衣无缝的配合，发出微弱的四度和声如‘潮尔’。使人惊叹的是，在潮尔声部鸣响的同时，在12度以上的音域中出现出现泛音旋律，其音悠扬透明，明亮清脆。它的音色和穆库连的音色如出一辙，珠联璧合。从演奏技法的角度看，穆库连以簧的震动为主，除此之外，二者非常接近，都是用口腔、腭、声带、鼻腔和胸腔发音。”①这一观点正可印证蔡振家的科学实验。我们再读《御制诗集二集》卷79《闻蝉》诗：

避暑临风立夕阳，树梢争听弄银簧。不饥饮亦惟清露，以胁鸣还带峭凉。宛转流阴有底竟，徘徊傍晚得卿忙。隐情杜密讥刘胜，我更因之取戒长。

所谓“弄银簧”是说蝉声如簧，这和说蝉声如绰尔的意思是一样的，口弦和胡笳不仅在音质上与呼麦相似，而且在发声原理上有共同之处，那就是都以呼麦一声部的沙哑气泡音为基音。现在蒙古歌唱家在进行呼麦和长调表演时，也常常用口簧作为伴奏乐器，他们使用的口簧以“C类——钳形铁口簧”为主（有时也使用“A类——条形竹口簧”）。对于这种口簧的形制和弹奏方式，乾隆是很有研究的。《御制诗集二集》卷51《口琴》诗序：

制如铁钳，贯铁丝其中，衔齿牙间，以指拨丝成声，宛转顿挫，有筝琶韵。

《口琴》诗：

弦皮手拨管芦吹，口上弹琴乃铁为。宛合宫商凭两叶，亦堪攫醉柢单丝。高山流水分明在，凤尾龙唇非所知。绰尔济歌天魔舞，毳庐马挏醉阏氏。

---

① 楚伦布和《达斡尔的民间乐器——穆库连》，《乐府新声》（沈阳音乐学院学报），2003年第1期。

"弦皮手拨管芦吹"是说胡笳的吹奏,"口上弹琴乃铁为"是说弹奏铁制的口弦琴,"宛合宫商凭两叶",是说这种铁制口簧是双叶簧。根据这一记载以及多叶口簧的一般特性,我们可以断定,乾隆描写的这种铁制口簧,其"两叶"之间具有音程关系,"二舌口簧两舌间的音程一般是大二度",[①]当距事实不远。根据诗序的交代,这种口簧的叶片采用了铁丝,其共鸣的效果比常见的粗壮的铁叶当然要好得多。事实上,关于这种口簧的记载似乎只见于乾隆的这首诗,因此,这是很有价值的音乐史文献。

二

出于对蒙古音乐的重视,最迟在乾隆时代,朝廷就已经设立了一个专门管理蒙古音乐的机构,这就是著名的"什帮处"(又写作"什榜处")。《清会典》卷42《乐部》:"凡燕飨,则列其所用之乐,以闻而设之。"注曰:

> 燕乐内惟廓尔喀、缅甸二乐,由和声署承应;蒙古乐,由什帮处承应;余俱届期豫备。[②]

在乾隆时代,什榜处隶属于侍卫处,直接由皇家侍卫机构进行管理。《清会典》卷42《乐部》:"什帮处,掇尔契达一人。"注曰:

兼三等侍卫,隶侍卫处。

"掇尔"就是潮尔,为和声之意,"契达"为头领之意,但清廷乐部另有和声署,与什榜处功能不同。清俞正燮(1775—1840)《癸巳存稿》卷9《乐部》:

> 初制,教坊司有奉銮,其属左右韶舞司乐共四人,协同官十人,俳长无定员。雍正时改和声署,礼部、内务府、太常、鸿胪皆领之。今太常协律郎五人,司乐二十三人,有神乐观提举,神乐署署正、署丞官。太常乐员本最多,乾隆七年汰之,始命王大臣总领乐部,王一人,尚书一人,侍郎二人,皆兼官也。其神乐

---

① 薛艺兵《中国乐器志·体鸣卷》,第224页,北京,人民音乐出版社,2003。

②《清会典》,第42卷,《乐部》,第380页。

署隶太常，和声署隶礼部，及内务府缅乐亦隶之。什榜处蒙古乐舞，则隶侍卫处。[1]

足见清人对蒙古音乐的重视。在清廷的燕乐中，蒙古音乐扮演着极为重要的角色。《大清会典》（雍正朝）卷107《礼部》：

七退，复诣槛东，酌酒趋进。进酒大臣跪，受爵，一叩头，饮。饮毕，掌仪司接爵，退，进酒大臣复一叩头，兴，归原坐次坐。王大臣各官皆坐。乐止。皇帝进馔，丹陛中和清乐作，奏《金殿喜重重》，分给各筵恩赐食品，又酒各一卮。殿陛上王大臣，侍卫酌以授，青幔下群臣，光禄寺酌以授，俱一叩头，受酒，酹酒，复一叩头。坐，乐止。蒙古乐歌进，毕，满舞大臣起，满舞上寿。对舞更进，乐歌和之，俱正跪，一叩头，退。瓦尔喀氏舞进，蒙古乐部和之，队舞更进。亦俱正跪，一叩头，退，百戏进。毕，鸿胪寺、理藩院、引王以下各官，行三叩头礼。丹陛大乐作，奏《庆平》之章，内銮仪卫唱鸣鞭，阶下三鸣鞭，中和韶乐作，奏《兴平》之章。

《钦定大清会典事例》卷260《礼部》：

皇帝用馔，中和清乐作，奏《万象清宁》之章，恩赐食品于两边毕。尚膳官进肉馔分赐众毕，进反坫，乐止，御前侍卫捧酒置御前桌上，领侍卫内大臣监看侍卫授酒，众接酒叩头饮毕。复行一叩头礼。是时，蒙古乐歌进，奏蒙古乐歌毕，反坫，御筵俱彻，众皆起立。

皇太后用馔，中和清乐作，奏《万象清宁》之章，恩赐食品于两边。尚膳女官进肉馔，分赐与额驸族中女眷，及进爵命妇、侍卫命妇等毕。内管领妻女官等进反坫，乐止。侍卫命妇于皇后、皇贵妃、贵妃、妃嫔前各进酒一次，皇后、皇贵妃、贵妃、妃嫔各于本位行一叩礼，饮毕，复行一叩礼坐。内管领妻各二人，引侍卫命妇等于额驸族中女眷各巡酒一次，额驸族中女眷亦各于坐

[1]《癸巳存稿》，第9卷，《乐部》，第249页，沈阳，辽宁教育出版社，2003。

次行一叩礼，饮毕，复行一叩礼坐。是时内监垂帘，蒙古乐歌人员由慈宁门东门入，至丹陛上，奏蒙古乐歌毕，退出，内监升帘。

《清会典》（光绪朝）卷528：

光绪十六年，皇上万寿，先期正月二十六日在太和殿筵燕，所有乐舞节次，遵照成案：先进庆隆舞人，司章歌作，小司舞、大司舞、司舞人以次进舞；次喜起舞，大臣进舞；次进蒙古乐曲，次朝鲜掷倒伎人及掌仪司所属各项技艺，仍照向例。殿上毋庸摘去隔扇。

蒙古乐曲有二：一曰笳吹，司笳一人，司筝一人，司胡琴一人，司口琴一人，又司章四人，皆服蟒服。凡筵燕，豫立于丹陛左旁，届时，进殿内一叩，屈一膝奏蒙古曲；一曰番部合乐，用筝一，琵琶一，三弦一，火不思一，番胡琴一，笙一，管一，笛一，箫一，云锣一，二弦一，月琴一，提琴一，轧筝一，拍一，器各以一人司之。凡筵燕，亦皆服蟒服，豫立于丹陛之旁。届时，与笳吹四人及司章一人，共二十人为一班，同入殿内一叩，屈一膝同奏蒙古曲嘉庆二十四年奏准，嗣后太和殿筵燕，将什帮乐曲，于庆隆舞、喜起舞之前承应。

道光二年谕：自本年起，十二月二十三日，西厂子蒙古包筵燕，着什帮豫备满蒙曲，外将清音各曲，亦着一并豫备，著为例。钦此。

可见蒙古音乐作为清廷礼乐是与大清王朝始终相伴的。在朝廷的各种庆典活动中，尤其是在皇帝接见、赐宴蒙古王公和蒙古大臣时，通常由什帮处安排蒙古乐舞的演出活动，这已经成为当时国家礼乐的一个重要环节和惯例。《清会典》卷42《乐部》：“六品衔达二人，七品衔达二人，拜唐阿六十人，掌奏掇尔多密之乐。燕飨则列之。”注曰：

笳吹乐、番部合奏，乐二部，皆为掇尔多密乐。

燕飨，什帮乐曲，于庆隆舞之后承应。惟除夕保和殿，上元正大光明殿之燕，则列于庆隆舞之前；太和殿筵燕，则列于庆隆舞、喜起舞之后。

清阿桂（1717—1797）纂修《八旬万寿盛典》卷73所载：

皇上进宴，尚膳正等举肉馔进，并分赐两傍。内管领等进酒桌将次，手赐酒。时侍卫等进酒，管筵大臣立视，侍卫等递众人酒一巡，众皆行一叩礼；饮毕，再行一叩礼；是时什榜等进前奏曲，善扑等按次进前演扑，各色承应人等陈百戏毕，撤宴桌，众皆在坐次，一跪三叩首，奏乐。

由中陛升至御前，当右北面跪，恭进皇上酒，兴，由右陛下至原跪，处行一叩礼，王以下俱随行一叩礼。进爵大臣兴，由右陛升，跪接爵，仍由中陛下，殿奏蒙古乐曲。

而“什榜”也成为清宫蒙古音乐的代名词，例如：

陈懿戒之隅德，观什榜之达诚。（《八旬万寿盛典》卷106）

于是喀尔科尔，左贤右贤，千二百骑，穹庐盖天，奏什榜而进宴。（《八旬万寿盛典》卷99）

皇岁于狩，塞山列仗。典有教駣，歌奏什榜。（《八旬万寿盛典》卷96）

“什帮”，或称“什榜”，乃是“十番”的转音。《钦定大清会典则例》卷98载：

乾隆八年奏准队舞名色，总名庆隆舞。……绰尔多密什帮总名为蒙古乐曲。绰尔多密为笳吹，什帮为番部合奏。

庆隆舞是以满洲民间的“莽式”为基础而创制的宫廷乐舞，在乾隆八年（1743年），包括“莽式”在内的队舞被乾隆定名为庆隆舞，成为清宫礼乐的第一要目，[①]而蒙古音乐则仅居其次。《清会典》（光绪朝）卷528：

乾隆八年奏定，筵燕各项乐舞名色蟒式，总名庆隆舞。内分大小马护为扬烈舞，扬烈舞人所骑竹马为禺马，所戴马护为面

① 参见刘桂腾《清代宫廷满洲乐舞及其礼乐观念》，长春，长春人民出版社，1999。

具。大臣起舞上寿，为喜起舞。又蟒式时所用乐人，照和声署之例，歌章者曰司章，骑竹马者曰司舞，弹琵琶者曰司琵琶，弹弦子者曰司三弦，弹筝者曰司筝，划篾箕者曰司节，拍版者曰司拍，拍掌者曰司抃。是年，巡幸盛京筵燕，照庆隆舞之制，增世德舞，所用乐器衣物等项，由现在新制乐器衣物内，拣选带往，即留盛京库内，毋庸交乐部收存。九年奉旨，嗣后除夕在保和殿筵燕蒙古王等，着先进蒙古乐曲，次进庆隆舞，次年元旦在太和殿筵燕京城王大臣，着先进庆隆舞，次进蒙古乐曲。

《钦定大清会典事例》卷414《乐部》：

（乾隆）九年奉旨，嗣后除夕在保和殿筵燕蒙古王等，着先进蒙古乐曲，次进庆隆舞。次年元旦在太和殿筵燕京城王大臣，着先进庆隆舞，次进蒙古乐曲。十四年，平定金川凯旋，御丰泽园筵燕，照庆隆舞之制增德胜舞。二十五年平定西陲，增定德胜舞乐。嘉庆元年定，御丰泽园筵燕，照庆隆舞之制增德胜舞。太上皇帝筵燕，庆隆舞乐照例演习豫备。八年，奉旨增队舞大臣四人、蒙古乐曲。

可知在清宫的燕乐表演中，通常庆隆舞居先，蒙古乐曲随后，偶有变格者，乃使蒙古乐曲居先，庆隆舞随后，足见乾隆对蒙古音乐的偏爱。《钦定皇朝通志》卷63“蒙古乐曲舞”：

绰尔多密什帮总名为蒙古乐曲，绰尔多密为笳吹，什帮为番部合奏，跳摆索为绳技。皇帝三大节、上元、除夕等筵宴，于庆隆舞毕后奏之。

近代郭则沄（1882—1946）《十朝诗乘》卷12：

蒙古之戏，又有所谓“什榜”者，见蒋苕生诗。其注谓“什榜”为蒙古乐名，即俗称“十番”，杨万里所谓“全蕃长笛横腰鼓，一曲春风出塞声”者也。蒙语称乐为“番”，榜者“番”之转讹。其器则笳、管、筝、琶、弦、阮、火不思之类。……苕生诗云：“大海之水不可量，愿主万寿寿无疆。无贰无虞友朋谷，愿身

世世为臣仆。当筵快听名王歌，列塞欢蒙天子福。穹庐礼意春风温，帐殿威仪秋令肃。和音宛合僸佅离，古调相谐丝竹肉。乐奏什榜尊至尊，梵唱不数婆罗门。按节应翻奉圣曲，倚声如唱《感皇恩》。《琥珀思》中杂弦管，天颜有喜边云暖。十番或如俗部乐，八音久译鞮鞻馆。世为臣仆炽且昌，愿主圣寿寿无疆。恩波寿海同汪洋。”“大海之水不可量”及“无贰”句，皆蒙古乐词也。时茗生亦扈从木兰。①

这里所说的“蒙古乐词”，都是出自《笳吹乐章》的歌词。关于清廷演奏蒙古乐曲时的乐器配置，《皇朝文献通考》卷 175 有非常清晰的记载：

笳吹乐：司笳一人，司胡琴一人，司筝一人，司口琴一人，司章四人，皆服蟒服，跪一膝，奏蒙古乐曲。番部合乐：筝一，琵琶一，三弦一，火不思一，番部胡琴一，笙一，管一，笛一，箫一，云锣一，二弦一，月琴一，提琴一，轧筝一，拍一。每器各一人，与笳吹同入，共二十人，为四班，皆蟒服，跪一膝，奏蒙古乐曲。②

林丹汗北元宫廷音乐使用的乐器也大体如此（参见下文）。乌兰杰据此指出：“《番部合奏》的乐队编制，门类齐全，丰富多彩。既有蒙古族固有的民间乐器，诸如火不思、胡琴、提琴（四胡）、筝、胡笳、口琴；又有许多内地的汉族乐器，如笙、箫之类。这样完备而实用的宫廷乐队，乃是蒙、汉族音乐文化长期交流的结晶。《笳吹乐章》是声乐载体，故乐器用得较少，只有笳、胡琴、筝、口琴（口簧）四件，而歌工却有四人。从艺术上说，这样的比例是合适的。林丹汗时代的宫廷乐队，沿袭了元朝‘宴乐’乐队的编制。若将其中 15 件乐器，与《元史 · 礼乐志》所载‘宴乐’相比较，其中有 11 件乐器是相同的。它们是：火不思、筝、轧筝、琵琶、胡琴，以及笙、笛、箫、管、云璈、拍板。由此看来，清廷所获蒙古乐曲，其实是从元代宫廷音乐中传留下来的。这足以说明，漠北蒙古宫廷音乐有

① 案“和音宛合僸佅离”一句，语本《文选》卷 1 班固（32—92）《东都赋》：“四夷间奏，德广所及，僸佅兜离，罔不具集。”“僸佅兜离”，泛指当时周边的少数民族音乐。清汤右曾（1656—1721）《怀清堂集》卷 5《莽式歌》：“只今殿廷簴悬备，兜离僸佅咸宾将。”

② 参见《钦定大清会典事例》，第 414 卷《乐部》的相关记载。

相当的成就，并且有其自身的特点。”[①]这种观点是符合实际的。换言之，蒙元虽然退出了主牧华夏的历史舞台，[②]其宫廷音乐却随之转移到了漠北，不仅在漠北的特殊环境中承传有序，而且不断发展。历史的事实证明，只要有蒙古人，只要有草原，蒙古音乐就会存在，因为蒙古音乐是蒙古民族的文化之魂，它来自“天苍苍，野茫茫”的大草原，来自蒙古人心灵的深处。

三

从1608年开始，后金努尔哈赤（1559—1626）与林丹汗（1592—1634）统辖的漠南蒙古发生了多次军事冲突，连年征战，双方互有胜负。1632年（天聪六年）5月，皇太极（1592—1643）初步平定了蒙古察哈尔部，结束了蒙古最后一任大汗林丹汗的统治（1604—1634年在位）；1635年4月，林丹汗残部被彻底消灭，漠南蒙古人归降后金。[③]《清会典》卷42《乐部》载：

> 凡燕乐，有舞乐，有四裔乐。舞乐，曰庆隆舞，曰世德舞，曰德胜舞，皆舞而节以乐。武舞曰扬烈，文舞曰喜起。四裔之乐，东曰朝鲜、瓦尔喀，西曰回、番、廓尔喀，北曰蒙古，南曰缅甸。凡宴飨，则列其所用之乐，以闻而设之。

庆隆舞是清代最著名的宫廷乐舞（包含扬烈舞和喜起舞），主要用于朝会

---

① 乌兰杰《蒙古族音乐史》，第201—202页，呼和浩特，内蒙古人民出版社，1998。

② 清魏源（1794—1857）说：“明之中叶，元裔由漠北入漠南，于是边防复棘，且其根柯盘固，枝条蔓衍，为今蒙古各部汗王环处大漠，故高宗言‘三代以后，惟元太祖裔至今不绝’云。最其部类，大分有四：曰漠南内蒙古，曰漠北外蒙古，曰漠西厄鲁特蒙古，曰青海蒙古。四部中，漠南内蒙古接壤满洲，臣服最先；至康熙初，而漠北喀尔喀三部内款；及亲征准噶尔，而青海诸部来廷。于是三大部蒙古皆混为一家。惟漠西厄鲁特恃其荒远，抗衡狂突，至乾隆中，始夷其疆域、空其部落焉。漠南、漠北二部，大半出元太祖成吉思汗，至今世姻帝室。其西海则元之旁支，西域则元之臣仆，至今惟通朝贡，与称外戚甥舅者殊科。”见魏源《圣武记》卷3外藩《国朝绥服蒙古记一》，《魏源全集》，第三册，第92页，长沙，岳麓书社，2004。

③ 参见义都合西格主编《蒙古族民族通史》，第4卷，第25—29页，呼和浩特，内蒙古大学出版社，2002。

和庆典的宴飨活动，世德舞用于宗室的宴飨活动，德胜舞用于军队凯旋的宴飨活动，这些都是满人的民族舞蹈，用满语伴唱；而“四裔之乐”则包括了朝鲜乐、瓦尔喀（东部少数民族女真之一部）部乐、西域回部乐（新疆地区乐舞）、番子乐（金川藏族乐舞）、廓尔喀部乐（尼泊尔乐舞）、缅甸国乐和蒙古乐。[1]在以上引文“北曰蒙古”一句下有注曰：

太宗文皇帝平定察哈尔，获其乐，列于燕乐，是曰蒙古乐曲。有笳吹，有番部合奏。笳吹用司胡笳、司胡琴、司筝、司口琴各一人，司章四人。进殿一叩，跪一膝奏曲。番部合奏，用司管、司笙、司笛、司箫、司云璈、司筝、司琵琶、司三弦、司火不思、司轧筝、司胡琴、司月琴、司二弦、司提琴、司拍，凡十五人。为三班，与笳吹一班同入。一叩，跪一膝，奏曲。[2]

又赵尔巽（1844—1927）等撰《清史稿》卷101《乐志》8：

太宗平察哈尔，获其乐，列于宴乐，是为蒙古乐曲。有笳吹，有番部合奏，皆为掇尔多密之乐，掌于什帮处。笳吹用胡笳一，筝一，胡琴一，口琴一。筝与队舞所用同，惟设六弦。

就文化而言，这无疑是满人最大的收获之一。这里所谓“蒙古乐曲”，乃是林丹汗漠南蒙古的宫廷音乐，属于北元宫廷音乐系统，它直接导源于蒙元时代的宫廷音乐。明岷峨山人苏志皋 （1488—？）《译语》载：

酋首将入凡虏家，家长即褰毡帷纳之，正中藉毡而坐。家长以下，无男女以次长跪进酒为寿，无贵贱，皆传饮。至醉，或吹胡笳，或弹琵琶，或说彼中兴废，或顿足起舞，或抗音高歌以为乐。当其可喜也，则解颐抵掌，笑言喧嚣；当其可悲也，则涕泱流漫，百感凄恻。比之所谓陈金石布丝竹，钟鼓铿鍧，管弦晔煜，虽相悬绝，亦自乐也。

---

① 参见王宁宁《中国古代乐舞史》，下卷，第820—825页，太原，山西人民出版社，2009；袁禾《中国宫廷舞蹈艺术》，第77—79页，上海，上海音乐出版社，2004；王克芬《中国舞蹈史·明清卷》，第133—137页，上海，上海音乐出版社，2010。

②《清会典》，第42卷，《乐部》，第380页。

虏中有胡笳，声最凄惋，有怀者更不忍闻[1]。亦有虎拨思儿，近传其制于中国。然俗乐尚不可传，况番乐乎？必禁绝之可也。

女好踏歌，每月夜群聚，握手顿足，操胡音为乐。[2]

这是有关北元时期漠北蒙古音乐风尚的实录。这里提到的蒙古乐器有胡笳、琵琶、虎拨思儿（即火不思），而所谓“或说彼中兴废”可能是指蒙古人的讲唱艺术，演唱者有陶力奇、江格尔奇、格斯尔奇、抄儿奇、蟒古思奇和胡尔奇等多种称谓，属于史诗艺人的范畴。[3]可惜这里的记载过于简略，我们无从判断其具体的情况。但是，《译语》的记载，“或说彼中兴废”是与“吹胡笳”、“弹琵琶”的器乐和以及“顿足起舞”的舞蹈和“抗音高歌”的声乐并举的，属于同一逻辑层次的表述，由此可知，这就是当时漠北蒙古人的史诗吟唱。因此，这段简略的记载具有极高的历史文献价值。胡笳是我国西部和北部的游牧民族普遍使用的乐器，这种乐器及其吹奏艺术为蒙古人所继承，在蒙古宫廷音乐系统中占有重要的地位。1695年4月，康熙亲征准噶尔部（卫拉特蒙古），大败噶尔丹，[4]11月中旬进驻归化城（呼和浩特），举行了盛大的庆典活动。魏源《圣武记》卷三外藩《康熙亲征准噶尔记》载：

次归化城，躬犒劳西路凯旋之师，辍膳大享士。献厄鲁特之俘，弹筝笳歌者毕集。有老胡工笳，口辩有胆气，兼能汉语，上赐之湩酒，使奏技。音调悲壮，歌曰：“雪花如血扑战袍，夺取黄河为马槽。灭我名王兮虏我使歌，我欲走兮无骆驼。呜呼黄河以南奈若何？呜呼北斗以南奈若何？”遂伏地谢。上大笑，手书以告皇太子。[5]

所谓“献厄鲁特之俘，弹筝笳歌者毕集”，这意味着俘虏了一大批卫拉特

---

① 此下有作者自注曰：“唐李欣所谓‘胡人落泪向边草，汉使断肠对归客’是也。”

②《丛书集成初编》，第3177册，第64—65页，北京，商务印书馆，1937。关于《译语》一书的作者问题，参见特木勒、白英《关于〈译语〉的作者》，《中国史研究》，2003年第1期。

③ 参见博特乐图《胡尔奇：科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》，第55—56页，上海，上海音乐学院出版社，2007。

④ 参见义都合西格主编《蒙古族民族通史》，第4卷，第142—148页。

⑤《魏源全集》，第三册，第116—117页，长沙，岳麓书社，2004。

蒙古乐人，包括弹筝、歌唱和吹笳的乐人，都集中在今日呼和浩特旧城之内。尤其是那位擅长吹胡笳的卫拉特老艺术家，在胡笳的悲壮音调中，他即兴高歌一曲，咏叹卫拉特人丧国亡家的不幸命运。因此，有音乐史研究者推测他"大约是个宫廷音乐家"，他吟唱的歌曲也被称为"厄鲁特悲歌"。[①]在康、雍、乾三朝针对卫拉特蒙古的作战中，清军中的蒙古军队广泛使用胡笳发出进攻的信号。如清昭梿（1776—1833）《啸亭杂录》卷 10《书光显寺战事》载，雍正十年（1732 年），清军在光显寺（又称额尔德尼昭，在今蒙古国鄂尔浑河上游）一带大败卫拉特蒙古准噶尔军。清军的主力是超勇王策棱（1672—1750）率领的蒙古军。"（超勇王）命诸满军背水而阵，诸蒙古军于河北，而己率劲旅万人伏于山侧，且属诸将曰：'闻胡笳声即率以进。'部署始定，贼众果大至。……虏众适追掠间，闻阵作胡笳声，须臾旌旗遍满山谷间……河北诸蒙古将闻笳声结队以进，复半渡以击之。虏众大溃。"[②]《啸亭杂录》卷 3《西域用兵始末》载，乾隆二十三年（1758 年）春，巴里坤大臣雅将军尔哈善突袭沙克都尔曼吉部众，"以笳为令，袭其卧庐，尽歼全部四千余人"。[③]至此，噶尔丹卫拉特蒙古几乎被消灭殆尽。在这两次惨烈的战争中，胡笳都成为战争的号角。明萧大亨（1532—1612）《北虏风俗》"习尚"：

> 其酋长类佚乐无所事事，惟耽于壶觞，溺于妖冶，拍胡笳以喧杂，合丝肉而诤呟。……其言语多喉舌音而不清轻，其歌唱亦多喉唇音而不响亮。[④]

这是有关北元时期漠南蒙古音乐风尚的实录。这里也提到了胡笳，所谓"丝肉"，"丝"是指弦乐器，而"肉"则是指人的歌唱。[⑤]所以，结合上

---

① 见乌兰杰《蒙古族音乐史》，第 211 页，呼和浩特，内蒙古人民出版社，1998。魏源《圣武记》卷三外藩《康熙亲征准噶尔记》："厄鲁特，亦蒙古也。元之亡，蒙古分为三大部：漠南蒙古、漠北喀尔喀蒙古，皆成吉思汗之裔，惟居西域者非元太祖后，出脱欢太师及也先瓦剌可汗之裔，是为厄鲁特四卫拉蒙古。国初，惟漠南蒙古早结和亲，而喀尔喀、厄鲁特两大部皆雄长西北，间通使，间为寇。"见《魏源全集》，第三册，第 112 页，长沙，岳麓书社，2004。

②《啸亭杂录》，第 10 卷，第 358—361 页，北京，中华书局，1980。

③《啸亭杂录》，第 3 卷，第 80 页，北京，中华书局，1980。

④《史料四编》，第 22—23 页，《北虏风俗》，台湾广文书局，1972。

⑤ 晋陶潜（365？—427）《陶渊明集》卷 6《晋故征西大将军长史孟府君传》："（桓温）又问：'听妓，丝不如竹，竹不如肉，'（孟嘉）答曰：'渐近自然。'"

文关于蒙古酋长“惟耽于壶觞，溺于妖冶”的表述，我们可以断定“拍胡笳”以下两句说的正是当时蒙古人的宴乐。“其言语”和“其歌唱”二句，准确指出了蒙古语音和蒙古声乐的特点，尤其是“其歌唱亦多喉唇音而不响亮”的说法，很值得我们重视。因为这句话实际上已经点明了呼麦艺术的存在。乌兰杰指出：“呼麦是蒙古族一种独特的‘喉音’艺术，运用特殊的声音技巧，一人同时唱出两个声部，形成罕见的多声部形态。演唱者运用闭气技巧，使气息猛烈冲击声带，发出粗壮的气泡音，形成低声部。在此基础上，巧妙调节口腔共鸣，集中和强化泛音，唱出透明、清亮、带有金属声的高音声部，获得无比美妙的声音效果。”[①]但是，具体说来，“歌唱亦多喉唇音”主要是指“唱性呼麦”和“唇边呼麦”。所谓“唱性呼麦”，“是指用发出呼麦基音的挤压的沙哑声音唱出有词的唱段或歌曲。这种呼麦不强调上方的哨音，能否出来哨音无关紧要，主要是把词唱好，但必须用呼麦基音的发声方法演唱，不能用声乐正常歌唱的发声方法演唱”。“唇边呼麦是将基音的共鸣点放在唇齿部位，其他各个共鸣器官都起不到太大的作用。并且完全用嘴唇来调节哨音的音色音量。基音的高度比其他种类的呼麦偏高、声音也偏细、偏窄。适合于男女高音声部。发出哨声时嘴唇明显向前翘起。因为只有唇齿的共鸣，所以哨音的音量不大，但很清脆干净。”[②]前引《译语》称蒙古女子在明月之夜踏歌之时，喜欢“操胡音为乐”，在这句话之下有苏氏自注：“有声无字。”这很可能是用哨音呼麦当做伴音的乐舞（参见上文关于乐舞与呼麦、口弦之关系的讨论），因为哨音呼麦正是一种“无词歌”（songs without text）、“双声歌”（two-voices song）或者说是“双声无词歌”（two-voiced song with no words）。格日乐图指出：“唇边哨音是用在唇边呼麦的发声中，哨音通过各种共鸣腔体的震动，从口腔里发出通过嘴唇时把嘴唇翘起来通过蠕动来调节变化音量和音色。这种哨音的音色比较纤细明亮，但音量不大，因为里面其他共鸣腔体及器官的作用减少，共鸣主要集中在唇齿部位，故音量就变小了。”“呼麦的哨音是呼麦艺术的灵魂。”[③]因此，《译语》有关蒙古女子呼麦歌唱的记载是很有意义的。当代世界有“三大女子呼麦手”，即俄罗斯图瓦人民共和国的珊蔻（Sainkho Namtchylak）、俄罗斯的娜塔莎（Natascha Nikeprelevic）和

---

① 乌兰杰《蒙古族音乐史》，第 172 页，呼和浩特，内蒙古人民出版社，1998。

②③ 格日乐图《试论呼麦的种类及其发声技巧》，《中国音乐》，2007 年第 3 期。

我国内蒙古的苏依拉赛汗·那顺（汉语名文丽），她们承载了蒙古人这一音乐文化传统，并且予以发扬光大，使之重新走上了文明世界的大舞台。

由上述可知，蒙古民族的音乐文化是伴随着惨烈的战争而被满族人所吸纳的。皇太极在彻底收服蒙古察哈尔部之时，不仅获得了完整的蒙元宫廷音乐蒙古乐曲，而且获得了与之配套的乐器、乐师和歌工——一个完整而完美的蒙古音乐家队伍。这在满清文化史上无疑是一件具有深远历史意义的大事。蒙古乐曲由《笳吹乐章》和《番部合奏》构成，规模极为宏大，具有完整的音乐文化体系。皇太极将其列入后金宫廷的燕乐系统中。顺治爱新觉罗·福临（1638—1661）称帝，建立满清，这套蒙古乐曲自然也就进入了满清的宫廷音乐系统。康熙五十二年（1713年），康熙下诏编纂《御制律吕正义》，对历代音乐资料进行整理，而乾隆遵从祖制，在乾隆十四年（1749年）也下诏编纂《御制律吕正义后编》，林丹汗宫廷的蒙古乐曲被完整地著录其中（见于该书之卷47和卷48）。同时，乾隆为进一步扩大蒙古乐曲的社会影响，采取了满、蒙、汉三种文字形式合刊其歌词，乐谱则统一采用工尺谱，予以广泛普及。其中，《笳吹乐章》包含67首歌曲，其演唱方式主要有潮尔合唱、呼麦和胡笳伴奏，《番部合奏》包含31首乐曲，清一色是器乐曲。[①]《笳吹乐章》与《番部合奏》的内容是极其丰富的，显示了蒙古民族在音乐文化方面的深厚积淀和特殊贡献，具有不可估量的文化价值和艺术价值。《乐记·乐礼篇》曰："王者功成作乐，治定制礼；其功大者其乐备，其治办者其礼具。"[②]蒙古音乐之渗透于清廷，一方面是当朝君王显示其文治武功的一种艺术方式，另一方面，这与蒙古音乐的特殊艺术魅力以及由此种魅力所形成的特殊感染力、感化力也有密切关系。《乐记·乐化篇》曰："夫乐者乐也，人情之所不能免也。乐必发于声音，形于动静，人之道也。声音动静，性术之变尽于此矣。……是故，乐在宗庙之中，

---

① 上述林丹汗北元宫廷音乐进入清廷前后的情况，可参看乌兰杰《蒙古族音乐史》，第194—202页；呼格吉勒图《蒙古族音乐史》，第256—273页。但是，《笳吹乐章》的67首歌曲，虽然曲调属于蒙古音乐，其歌词对蒙元和北元的宫廷音乐亦有承袭，但是，其中大部分歌词都经过了清廷乐官和文人的修改、润色乃至重新创作。《清会典》卷42《乐部》："凡乐章，祭祀乐，曰平，朝会燕飨、中和韶乐、丹陛乐皆曰平，导迎乐亦曰平，章从同而别其辞。若清乐，若铙歌乐，若蒙古乐，则章各命以名焉。"此文下注曰"蒙古乐，笳吹，有《牧马歌》"云云，详列其歌诗之名称。这些歌诗具有乐府诗的性质，属于清宫之宴乐系统。

② 吉联抗《乐记译注》，第15页，北京，音乐出版社，1958。

君臣上下同听之，则莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之，则莫不和顺；在闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲。故乐者，审一以定和，比物以饰节，节奏合以成文，所以合和父子君臣，附亲万民也：是先王立乐之方也。”[①]爱乐之心，人皆有之，在音乐声中，一切都变得极为和谐，而所谓“和敬”、“和顺”与“和亲”，既是人伦的胜境，也是建设一个新兴国家的道德基础。

音乐的国度是信仰的国度，在这个国度里，人们的种种疑惑和苦难都被消释在音乐的河流中，人类的纷繁吵嚷被忘掉了，言语交流的喋喋不休以及文字书写的芜杂繁琐也被彻底摒弃了。人们的心灵脱离了尘世，缓缓进入静穆的信仰之国，进入自己的精神乐园。音乐通过对人类心灵所进行的改造，最终实现宇宙和谐、万物统一的目标。蒙古音乐的魅力就在于它是一种文化中的音乐和一种音乐中的文化，它代表了一种音乐中的历史和一种历史中的音乐，由此我们能够发现音乐是如何书写并表征历史的。换言之，蒙古音乐在我国文化史上实际上构成了另一种历史书写方式——其本质乃是音乐形态的诗史亦即精神史。因此，聆听蒙古音乐，就是在聆听历史老人的述说。历史老人告诉我们，满人在以强大的军事武力征服蒙古民族的同时，实际上也被蒙古民族征服了，那是一种消弭了刀光剑影的富于诗性之美的音乐文化的征服——或许，这就是“文化软实力”所创造的奇迹？满人对汉人的军事征服以及汉人对满人的文化征服，也是如此。在征服与被征服的历史风云的剧烈变幻中，一个华夏古国多民族多地域的蕴大含深、辉煌灿烂的多元文化共同体得以构建起来，巍然屹立于世界的东方。从汉、唐帝国到元帝国直至清帝国，莫不如此。蒙古音乐在清代宫廷升堂入室以及乾隆皇帝创写大量的蒙古乐诗，其真正的文化意义即在于此。

作者简介：范子烨，男，生于1964年5月，黑龙江省嫩江县人，文学博士，首都师范大学中国诗歌研究中心兼职研究员，中国社会科学院文学研究所研究员，中国社会科学院研究生院文学系教授、博士生导师。主要研究方向为中古文学与文化。

---

① 吉联抗《乐记译注》，第38—39，北京，音乐出版社，1958。

乐府诗本事与其他构成要素关系试论

◇向　回

（石家庄，河北省社会科学院语言文学研究所，050051）

提要：曲名、曲调、本事、体式、风格等基本构成要素是乐府诗与其他诗歌相区别之主要特征的根本体现。在这五大基本构成要素中，本事包含的信息最多，与其他四个要素之间都有着或紧或疏的内在联系。本文通过具体实例分析后认为：本事是曲名取义的直接来源；曲调的创制、来源与变化等相关信息直接构成了本事的基本内容；和、送声等乐府诗体式方面的重要特征同时还是其本事的重要内容；本事内容本身所蕴涵的情感基调会影响到曲调或歌辞的风格。

关键词：本事；构成要素；内在联系

作为诗之一体，乐府诗自身具有许多与其他诗歌相区别的主要特征，曲名、曲调、本事、体式、风格等乐府诗基本构成要素就是这些特征的根本体现。[①]在乐府诗五大基本构成要素中，本事是包含本作品信息最多的一个要素，是深入认识该曲的创立、题材、主题、体式、风格等必不可少的内容。故而，乐府诗之本事与其他四个基本构成要素之间，都有着或紧或疏的内在联系。以下就对这一联系试做探讨。

一、本事与曲名

曲名是乐府诗最直观的第一要素，也是统领其他要素的总纲，它与乐府诗中包含本作品信息最多的要素本事之间存在着很密切的关系，这可以从曲名的拟定与文人对乐府古题曲名的运用两方面来加以说明。

就乐府曲名的拟定而言，本事是曲名取义的直接来源。乐府诗是一种具有深厚文化传统与历史延续性的诗体，其曲名与本事之间最突出

① 关于乐府诗基本构成要素的概念，吴相洲师《关于建构乐府学的思考》（《北京大学学报》2006年第3期）一文有详细论述，可参看。

的内在联系，就是曲名的命定往往根据其本事而来，许多乐府诗的曲名都是其本事内容的关键字眼。这可从以下四个方面得到证明。

第一，有些乐府诗的曲名取自于本事主人公。如《秋胡行》，其本事主人公为春秋时期鲁大夫秋胡；《班婕妤》，其本事主人公为汉成帝之妃班婕妤；《碧玉歌》，其本事主人公为晋汝南王之妾刘碧玉；《桃叶歌》，其本事主人公为晋王子敬之妾桃叶；《杨白花》，其本事主人公为北魏名将杨大眼之子杨华（本名杨白花）；《何满子》，其本事主人公为唐开元间沧州歌者何满子，等等。有些曲名虽不是直接以其本事主人公之名命名，但显然也是来自于其主人公常用的称呼，如《焦仲卿妻》，其本事主人公刘兰芝为庐江府小吏焦仲卿妻；《长史变歌》，其本事主人公王廞为晋司徒、左长史；《丁督护歌》，其本事主人公之一丁旿为宋高祖刘裕府内直督护，等等。

第二，有些乐府诗的曲名取自于本事的发生地。如《长门怨》，乃汉武帝陈皇后阿娇废弃长门宫事；《长信怨》，乃汉成帝班婕妤求供养太后于长信宫事；《上留田》，乃上留田（地名）兄不字其孤弟事；《襄阳乐》，其本事发生在襄阳郡。而另一些乐曲如《江陵乐》、《西洲曲》、《荆州乐》、《纪南歌》、《南郡歌》以及唐时的诸多边地大曲如《甘州》、《伊州》、《凉州》、《陆州》等，虽然其创调本事难以详考，但它们既然均以地名名曲，其本事的发生地显然也不会出于曲名中所言的地名之外。

第三，有些乐府诗的曲名取自于本事中出现的具体名物。如《团扇郎》，晋中书令王珉喜捉白团扇，故其本事主人公谢芳姿以白团扇起兴；《黄鹄曲》，本事主人公鲁陶婴以黄鹄自比；《箜篌引》，其曲之创制者朝鲜津卒霍里子高妻丽玉引箜篌而写其声；《猗兰操》，孔子伤不逢时而以香兰自托，等等。

第四，有些乐府诗的曲名甚至直接概括了其本事的内容。如《将归操》，所言为孔子闻鸣犊与窦犨见杀而回舆将归事；《采薇操》，所言为伯夷、叔齐义不食周粟，隐于首阳山，采薇而食之事；《爱妾换马》，所言为魏曹彰偶逢骏马，以爱妾相换之事；《纪辽东》，所言为隋炀帝大业八年（612 年）伐高丽、进围辽东之事；《还京乐》，所言为玄宗自潞州还京师，举兵夜半诛韦皇后事，等等。

正因为大多数乐府诗曲名的取义都由其本事而来，对许多本事缺少直接记载的乐府曲调，后人就会根据曲名来考究该曲本事。如郭茂倩

就曾在史料勾稽的基础上，对《游侠篇》、《陵云台》、《结袜子》等曲调的本事进行自行认定，而任半塘《教坊记笺订》一书，也对许多仅余曲名的教坊曲调，做了大量的史料搜集工作，考证其本事。[①]同时，也因为多数乐府诗的曲名都是其本事记载的关键字眼，或者是其本事内容的精当概括，曲名能够用来隐射本事，所以历代文人往往在创作中运用乐府曲名来化用其本事，借以丰富其作品的文学内涵。这就相当于把乐府诗本事当作了文学创作的典故，故而可以用本事来解释诗文词赋中的某些词句。[②]

有些乐府曲调，其本身并没有或无法考知创调本事，所以也就无法具体说明其本事与曲名之间的内在联系。但是，从这些曲名的题面意义出发，却又很容易使人联想到某个流播久远的传说故事，结果这一原本与乐曲不相干的传说故事，反被后人当作了乐曲的本事来加以吟咏，这实际上咏的也是其题面意义。如李白所作《枯鱼过河泣》一首：

> 白龙改常服，偶被豫且制。谁使尔为鱼？徒劳诉天帝。作书报鲸鲵，勿恃风涛势。涛落归泥沙，翻遭蝼蚁噬。万乘慎出入，柏人以为诫。[③]

《枯鱼过河泣》乃杂曲歌辞，其始辞只有短短四句："枯鱼过河泣，何时悔复及。作书与鲂鱮，相教慎出入。"[④]此曲之本事今已难考，但李白所作《枯鱼过河泣》显然是化用了西汉刘向《说苑·正谏》中的故事：

> 吴王欲从民饮酒，伍子胥谏曰："不可。昔白龙下清冷之渊化为鱼，渔者豫且射中其目，白龙上诉天帝，天帝曰：'当是之时，若安置而形？'白龙对曰：'我下清冷之渊，化为鱼。'天帝曰：'鱼固人之所射也，若是，豫且何罪。'夫白龙，天帝贵畜也，豫且，宋国残臣也，白龙不化，豫且不射，今弃万乘之位，而从布

---

① 任半塘《教坊记笺订》，上海，中华书局，1962。

② 对文人诗赋创作以曲名化用乐府诗本事的现象，拙文《试论乐府诗曲名与本事之关系》(《石家庄学院学报》2012 年第 4 期) 有详细论述，可参看。

③ 王琦注《李太白全集》，第 6 卷，第 330 页，北京，中华书局，1977。

④ 郭茂倩《乐府诗集》，第 74 卷，第 1044 页，北京，中华书局，1979。

衣之士饮酒，臣恐其有豫且之患矣。”王乃止。[①]

李白之诗与《说苑》中的记载完全相合，可以说李诗所据的本事即是《说苑》中的记载。如果说李白已经把《说苑》中的故事当做了《枯鱼过河泣》一曲的本事，于情理上也能解释得通。同样，李白集中的《凤凰曲》与《凤台曲》所咏均为《列仙传》中萧史与弄玉故事，显然也是将其当做了此二曲的本事了。这种咏事与咏题的结合，就是从乐曲的题面意义上发掘某种传说故事，来作为乐曲的“本事”加以吟咏，这实际上就是因为曲名与本事之间有一种内在的紧密联系。

二、本事与曲调

乐府诗本事就是指那些与乐府曲调、曲名或歌辞的创作、传播、变化等有关的历史事实或民间传闻，它是对与具体作品直接相关的作者（或故事主人公）行事（包括遗闻逸事）及其创作、传播过程的真实记录，或者是对它们的艺术化处理。在乐府诗本事的相关记载中，《纪辽东》、《雨霖铃》、《薤露》、《蒿里》、《杨白花》等是当事人或亲历者对具体事件的一种实时纪录，《长门怨》、《铜雀台》、《团扇郎》等是后人根据前代史实而进行的创制，《湘妃》、《宛转歌》、《华山畿》、《王子乔》等则是其创作者对那些流传久远的民间故事的艺术提升；《祓禊曲》、《上巳乐》、《竞渡曲》、《回波乐》等源自民间风俗，《法寿乐》、《舍利弗》、《摩多楼子》、《上云乐》等起于宗教文化，《隋大射登歌》、《饮马长城窟行》以及白居易的新乐府《八骏图》、《二王后》、《昆明春水满》、《骊宫高》、《隋堤柳》、《采诗官》等则基于特定的历史文化背景，这些特定的故事性内容或社会历史文化背景，均是乐府曲调创制本事的基本构成。

盛唐大曲多为边将所进，这种进曲活动使得边地大曲最终成了中原乐府机构常用的曲调之一，其对曲调的最后成形具有创始之功，是一种关乎曲调来源的内容。郭茂倩在编撰《乐府诗集》时往往将这种进曲行为放入解题材料中，视为本事内容之一。如对《凉州》、《伊州》、《婆罗门》三曲的创调情况，《乐府诗集》征引《乐苑》以做说明：“《凉

① 赵善诒《说苑疏证》，第9卷，第266页，上海，华东师范大学出版社，1985。

州》，宫调曲。开元中，西凉府都督郭知运进。”[①]“《伊州》，商调曲，西京节度盖嘉运所进也。”[②]“《婆罗门》，商调曲。开元中，西凉府节度杨敬述进。”[③]这种进曲活动是乐府曲调来源本事的基本构成。

另外，据崔豹《古今注·音乐》记载，丧歌《薤露》、《蒿里》原为一曲之二章，“至孝武时，李延年乃分为二曲。《薤露》送王公贵人，《蒿里》送士大夫庶人”。[④]《宋书·戴颙传》谓宋太祖刘义隆以戴颙好音，“长给正声伎一部。颙合《何尝》、《白鹄》二声以为一调，号为清旷”。[⑤]段安节《乐府杂录》记载了大历间有乐工对开元以前旧曲《长命西河女》做了加减节奏的改动，韦青之歌姬张红红又纠正其不稳之声。这些分一章为二曲、合数曲成一调或对旧曲加减节奏式的改动，是乐府曲调变化本事的基本构成。

于此看来，乐府诗本事所包含的内容极其丰富，涉及了曲调的创制、来源与变化。也就是说，曲调作为乐府诗音乐形态最全面、最集中的体现，其相关信息直接构成了本事的基本内容。在曲名、曲调、本事、体式、风格这五个乐府诗基本构成要素中，本事与曲调的关系最为密切。

除了上述这些内容上的相互关系之外，从本事的叙述模式或者说本事记载的结构体系上来进行分析可以发现，多数本事特别是曲调的创制本事，其叙述模式上基本都呈现出“引子（曲调作者）+ 主体（本事的内容故事）+ 补注（曲调为何而作）”这样的结构类型，可知本事的叙述模式往往从曲调开始而又以曲调结束，这无疑也说明了本事与曲调之间的密切关系。如崔豹《古今注》叙琴曲《走马引》之本事云：

> 《走马引》，樗里牧恭所作也。为父报冤，杀人而亡，藏于山谷之下。有天马夜降，围其室而鸣。夜觉，闻其声，以为吏追，乃奔而亡去。明视之，马迹也。乃惕然大悟曰：“岂吾所居之处将危乎？”遂荷衣粮而去。入于沂泽，援琴鼓之，为天马之声，号

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第79卷，第1117页，北京，中华书局，1979。

② 同上，第1119页。

③ 郭茂倩《乐府诗集》，第80卷，第1128页，北京，中华书局，1979。

④ 王根林点校《古今注》，卷中，《汉魏六朝笔记小说大观》，第238页，上海，上海古籍出版社，1999。

⑤ 沈约《宋书》，第93卷，第2277页，北京，中华书局，1974。

曰《走马引》焉。[1]

这里的叙述显而易见，先直说《走马引》为樗里牧恭所作，这是引出故事内容的最直接方式。再叙述樗里牧恭的某个特殊经历，最后点明樗里牧恭正是因这段特殊经历而创制琴曲《走马引》。这样的一种本事叙述模式，在《古今注》对《雉朝飞》、《别鹤操》、《淮南王》、《武溪深》、《箜篌引》、《陌上桑》、《杞梁妻》等曲所作解题中，都有直接体现。

对那些曲调作者不是很明确的作品，本事的叙述模式往往也呈现出“引子 + 主体（本事的内容故事） + 补注（曲调为何而作）”这样的结构类型，只是这里的引子换成了其他能引出故事叙述的内容。如崔豹《古今注》叙相和歌辞《上留田》之本事云：

上留田，地名也。其地人有父母死，兄不字其孤弟者。邻人为其弟作悲歌，以讽其兄，故曰《上留田》。[2]

这里与上面分析的叙述模式在结构上并没有多少区别，只是把引子的内容换成了对曲调名中关键字词的释义，因为这种释义也是让读者或者听众能直接进入本事叙述的最好方式。

显而易见，曲调的具体作者或曲调名中关键字词的释义是引出故事叙述内容的最好方式，所以有些曲调的本事叙述甚至将二者合而为一。如吴兢《乐府解题》叙《婕妤怨》（一作《班婕妤》）之本事云：

《婕妤怨》者，为汉成帝班婕妤作也。婕妤，徐令彪之姑，况之女，美而能文。初为帝所宠爱，后幸赵飞燕姊弟，冠于后宫，婕妤自知见薄，乃退居东宫，作赋及纨扇诗以自伤悼。后人伤之而为《婕妤怨》也。[3]

分析可知，因为这里的作者并不具体，故引子部分省略了作者，但引子的结构却是一种曲调作者的结构。同时，紧接着这个结构，又是一种对曲调

---

① 王根林点校《古今注》，卷中，《汉魏六朝笔记小说大观》，第237页，上海，上海古籍出版社，1999。

② 同上，第239页。

③ 吉联抗辑注《古乐书佚文辑注·吴兢乐府解题》，第62页，北京，人民音乐出版社，1990。

名中关键字词加以释义的引子结构，再接着才是“主体（本事的内容故事）+ 补注（曲调为何而作）”的模式，最终仍是呈现出“引子 + 主体（本事的内容故事）+ 补注（曲调为何而作）”的整体结构。

三、本事与体式

在乐府诗的五个基本构成要素中，体式是该作品形式上的特征，它包括了该作品语体、结构、句度、声律等许多方面。[①]就结构而言，许多乐府诗都有和、送声，这是乐府诗体式方面的重要特征，而某些乐府诗特别是清商曲辞中的和、送声，同时还是其本事的重要内容。如《西乌夜飞》，《古今乐录》记其本事云：

《西乌夜飞》者，宋元徽五年，荆州刺史沈攸之所作也。攸之举兵发荆州，东下，未败之前，思归京师，所以歌。和云：“白日落西山，还去来。”送声云：“折翅乌，飞何处，被弹归。”[②]

从《古今乐录》的叙述来看，《西乌夜飞》一曲中的和声与送声，不仅是其体式上的重要特征，而且都与曲调本事直接相关。和声中的“还去来”正与本事叙述中“思归京师”相呼应，送声中的“折翅乌，飞何处”，则切合曲名中的“西乌夜飞”之义。

再如《三洲歌》，《古今乐录》记其本事云：

《三洲歌》者，商客数游巴陵三江口往还，因共作此歌。其旧辞云：“啼将别共来。”梁天监十一年，武帝于乐寿殿道义竟留十大德法师设乐，敕人人有问，引经奉答。次问法云：“闻法师善解音律，此歌何如？”法云奉答：“天乐绝妙，非肤浅所闻。愚谓古辞过质，未审可改以不？”敕云：“如法师语音。”法云曰：“应欢会而有别离，啼将别可改为欢将乐，故歌。”歌和云：“三洲断江口，水从窈窕河傍流。欢将乐共来，长相思。”旧舞十六人，梁八人。[③]

① 具体论述可参看周仕慧《乐府诗体式研究》，北京，北京师范大学博士学位论文，2008。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第49卷，第722页，北京，中华书局，1979。

③ 郭茂倩《乐府诗集》，第48卷，第707页，北京，中华书局，1979。

从这里的叙述来看，《三洲歌》曲调最初的和声“啼将别共来”，与商客数游巴陵三江口往还这一创调本事密切相关，而其后来的和声“三洲断江口，水从窈窕河傍流。欢将乐共来，长相思”，则又与法云改制这一曲调变化本事密切相关。与《西乌夜飞》与《三洲歌》类似，《莫愁乐》、《欢闻变歌》、《丁督护歌》、《团扇郎》、《杨叛儿》等曲调的和、送声，都与其本事有着某种程度的联系，这是乐府诗本事与体式关系的重要体现。

在《乐府诗集》解题文字中，有些曲调被明确标明有多少解，歌辞被明确标明有多少句，句有多少字，这种句度方面的体式特征，与本事的关系并不明朗，难以探讨。但是对于那些注重句式、字数，以特定体式表现特定创作目的的朝廷雅乐，其本事与体式之间却又存在着一种虽不显明但很密切的联系。如庾信的《周五声调曲》，这个由《宫调曲》、《变宫调》、《商调曲》、《角调曲》、《徵调曲》、《羽调曲》六组作品构成的乐歌套系，以宫、商、角、徵、羽构成序列，并且以五声所对应的术数决定诗体，因而依照宫五、商九、角八、徵七、羽六的五行术数分别构成五言诗、九言诗、八言诗、七言诗及六言诗，体式甚为特殊。就其创制本事而言，这套组歌专为大象二年（580 年）北周朝廷的元正飨会大礼而作，是要在君主每年与臣下更新契约关系、确认自身统治权力的元正飨会大礼上，借政与乐通来确认既有政治生活的合理与神圣。同时，根据《礼记·月令》，青帝对应着春、角、木，其数为八；赤帝对应着夏、徵、火，其数为七；黄帝对应着季夏、宫、土，其数为五；白帝对应着秋、商、金，其数为九；黑帝对应着冬、羽、水，其数为六。而根据《礼记·乐记》，宫为君，商为臣，角为民，徵为事，羽为物。如此，则五声调既对应君、臣、民、事、物，又对应土、金、木、火、水。它下达人事政治，上通天道五行。五行术数是其下达上通的枢纽：五行之数即五声之数，五声之数即君、臣、民、事、物之数。君、臣、民、事、物在数术上与五行相同，因而也就具有天道的神圣意义。[①]于此看来，庾信的《周五声调曲》，自觉依照宫五、商九、角八、徵七、羽六的五行术数，分别采用五言、九言、八言、七言及六言的句式，是以一种特有的诗歌体式，来体现其政与乐通、乐与天通的礼乐思想，进而建构起政治与天道同一的统治秩序，实现自己最初的创制目的。这种创制目的是该

① 关于庾信《周五声调曲》以五行之数决定诗歌采用字数的原因及意义的具体论述，参见曾智安《以数立言：庾信〈周五声调曲〉以文法、赋法为歌及其礼乐背景》，《第三届“乐府歌诗国际学术研讨会”论文集》（下册），第 628—640 页。

组曲调本事的根本内容，而这种内容又通过一种特有的体式完善地表现出来了。这种通过建立曲辞体式与音乐、五行完全一致的术数体系，来确立礼乐活动与天道的完美统一，显示政治生活的和谐与神圣，是乐府诗本事与体式（句度方面）关系中的特例。这种特例，谢庄在宋孝武帝孝建元年（454 年）所作祭祀五帝的《宋明堂歌》歌辞中开始实践，南齐建元初谢超宗所造明堂夕牲等辞、建武二年谢朓所造雩祭明堂辞完全继承，庾信于天和元年（566 年）十月至建德二年（573 年）十月间完成的《周祀五帝歌》对其加以改进，并于《周五声调曲》创作中臻于完善。

四、本事与风格

风格是一个作品内容与形式密切融合后所体现出来的特征，从这个意义上说，似乎那些在作品形成之前就已存在的本事，与风格并没有多少内在联系。但是事实并非如此，本事内容本身所蕴涵的情感基调，在很大程度上都要影响到曲调或歌辞的风格，对后世文人的古题乐府创作甚至还可能具有决定性的作用。这一点从某些曲调本事的叙述中可以得到确切说明，如晋崔豹《古今注·音乐》中所载《箜篌引》一曲本事：

《箜篌引》，朝鲜津卒霍里子高妻丽玉所作也。子高晨起，刺船而棹。有一白首狂夫，被发提壶，乱流而渡。其妻随呼止之，不及，遂堕河水死。于是援箜篌而鼓之，作《公无渡河》之歌。声甚凄怆，曲终，自投河而死。霍里子高还，以其声语妻丽玉，玉伤之，乃引箜篌而写其声，闻者莫不堕泪饮泣焉。丽玉以其声传邻女丽容，名曰《箜篌引》焉。①

这是一种典型的“引子（曲调作者）+主体（本事的内容故事）+补注（曲调为何而作）”的本事叙述结构，在这些叙述语句中，“声甚凄怆”、“闻者莫不堕泪饮泣”无疑是对该曲调音乐风格的描述。《箜篌引》一曲“声甚凄怆”之音乐风格的得以形成，本事故事内容本身的悲剧性是其主要原因。

似《箜篌引》这样在创制本事叙述过程中兼及其乐声风格的曲调

① 王根林点校《古今注》，卷中，《汉魏六朝笔记小说大观》，第 238 页，上海，上海古籍出版社，1999。

很多，如《子夜歌》“晋有女子名子夜，造此声，声过哀苦”；[①]《欢闻变歌》“声既凄苦，因以名之”；[②]《丁督护歌》“其声哀切，后人因其声广其曲焉”；[③]《无愁果有愁曲》解题中谓北齐后主所作之《无愁曲》“音韵窈窕，极于哀思，使胡儿阉官辈齐和之，曲终乐阕，莫不陨涕”；[④]《水调》“声韵怨切”，“其歌第五迭五言，调声最为怨切”；[⑤]裴神符作《胜蛮奴》、《火凤》、《倾杯乐》三曲“声度清美”；[⑥]白居易《桂华曲》“音韵怨切，听辄动人”，[⑦]等等。有些曲调的音乐风格并未在其创制本事中体现，但从其他类型本事中可以得知，[⑧]如《竹枝》，刘禹锡长庆中于夔州所作《竹枝词》九首序中谓此曲“聆其音，中黄钟之羽，其卒章激讦如吴声。虽伧伫不可分，而含思宛转，有淇濮之艳”，[⑨]就是拟辞本事对曲调音乐风格的描述。

正因为许多曲调的本事叙述中有对其音乐风格的描述，使得人们一旦对某个曲调的本事有了深切了解，就会同时在一定程度上把握了该曲的音乐风格，从而在乐曲欣赏过程中形成一种审美期待。这一点从唐人听乐诗歌中的描述可以见出，如元稹《黄草峡听柔之琴》二首其二中谓“别鹤凄清觉露寒，离声渐咽命雏难”，[⑩]其《听妻弹别鹤操》中又谓“《别鹤》声声怨夜弦，闻君此奏欲潸然”，[⑪]“凄清”、“声声怨”等字词，无不表明了《别鹤操》风格的哀怨，这也正与其本事叙述的情感基调相合，故而了解了该曲本事，更有利于听乐时对其哀怨风格的把握。

也正因为曲调的本事叙述中有对其音乐风格的描述，在徒有歌辞而音乐无存的情况下，后人才得以通过本事了解其音乐风格，并进而

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第 44 卷，第 641 页，北京，中华书局，1979。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第 45 卷，第 657 页，北京，中华书局，1979。

③ 同上，第 659 页。

④ 郭茂倩《乐府诗集》，第 75 卷，第 1064 页，北京，中华书局，1979。

⑤ 郭茂倩《乐府诗集》，第 79 卷，第 1114—1115 页，北京，中华书局，1979。

⑥ 郭茂倩《乐府诗集》，第 80 卷，第 1136 页，北京，中华书局，1979。

⑦ 同上，第 1139 页。

⑧ 本人在从事乐府诗本事的实际研究过程中，曾专门针对乐府诗本事的形式要素与事辞关系，将其分作单曲本事与组歌本事、始辞本事与拟辞本事、辞内本事与辞外本事三大组六种类型予以考察。

⑨ 陶敏、陶红雨校注《刘禹锡全集编年校注》，第 5 卷，第 317 页，长沙，岳麓书社，2003。

⑩ 冀勤点校《元稹集》，第 21 卷，第 238 页，北京，中华书局，1982。

⑪ 同上，第 242 页。

探讨歌辞与音乐二者相配时风格的合与离。如《子夜歌》之音乐风格是“声过哀苦”，而今存《子夜歌》之辞基本为情歌，悲欢离合与喜怒哀乐的内容皆有，风格并不单一，与音乐相比，有合有离。《欢闻变歌》之音乐风格是“声既凄苦”，而今存七首歌辞亦均涉爱情，苦乐兼具。《丁督护歌》“其声哀切”，今存七首歌辞或写行役，或表爱情，或叙纤夫的悲苦生活，均以哀声为主。《水调》“声韵怨切”，“其歌第五迭五言，调声最为怨切”，今存十一叠各自相配之歌辞多采文人之诗而成，内容不一，但其调声最为怨切的歌第五迭，其歌辞并不怨切。特别是“一曲四调歌八叠，从头便是断肠声”、[1]能令人歌一声而“气亟立殒”的《何满子》，今存之辞中有表现征戍之思的哀怨之作，如毛文锡与孙光宪之辞，声辞风格融合。但它同时也有声辞风格相悖的歌辞存在，如敦煌写卷斯6537，存有同题歌辞四首，其中第一首与第三首就不再以悲伤为主：

半夜秋风凛凛高，长城侠客逞雄豪。手执刚刀利如雪，腰间恒挂可吹毛。

城旁猎骑各翩翩，侧坐金鞍调马鞭。胡言汉语真难会，听取胡歌甚可怜。[2]

这是两首边塞诗作。第一首劲健爽朗，凛凛有生气，有豪气；第二首风流倜傥，透露出对边地风情的欣赏。两首曲辞的情感基调都倾向于昂扬风发一路，绝不似《何满子》原曲、原辞那样的悲伤。[3]这些作品，后人均是从其本事叙述中得以了解其音乐风格，并进而探讨乐府诗声辞的离合情况。

作者简介：向回，男，1978年生，苗族，湖南沅陵人，文学博士，河北省社会科学院语言文学研究所副研究员，主要从事魏晋南北朝隋唐五代文学与乐府学研究。

---

① 顾学颉点校《白居易集》，第35卷，第811页，北京，中华书局，1979。

② 任半塘《敦煌歌辞总编》，第7卷，第1668页，上海，上海古籍出版社，1987。

③ 参见袁绣柏、曾智安《近代曲辞研究》，第156—157页，北京，北京大学出版社，2009。

《巾舞》本事年代新考①

◇孙尚勇

（西安，西北大学文学院，710727）

提要：《巾舞》舞蹈本事与项伯相关，它编创于西晋初期。此舞最早的歌辞《巾舞歌诗》的创作年代亦在西晋初期。

关键词：《巾舞》；本事；年代

《巾舞》，又称《公莫舞》，是舞人执巾为舞具的舞蹈。目前相关研究大多不作任何论证，便认定《公莫舞》是汉代始创的舞蹈，且多援引出土汉画像石等图像资料以为佐证。②载于《宋书·乐志四》、《乐府诗集》卷五四的现存最早的《公莫舞》歌辞《巾舞歌诗》，研究者也都认定它是汉代的作品。③事实上，有关《巾舞》的本事渊源和初创年代，学术界通行的看法未必正确。

---

① 本文系作者主持的国家社会科学基金项目“中国古代乐府通论”（批准号07XZW006）的成果之一。

② 何志浩《中国舞蹈史（上)》，第63页，台北，台北东方文化书局，1977。欧阳予倩主编《唐代舞蹈》，第53—55页，上海，上海文艺出版社，1980；杨荫浏《中国古代音乐史稿》上册，第120页，北京，人民音乐出版社，1981；彭松《中国舞蹈史（秦汉魏晋南北朝部分)》，文化艺术出版社，第7—9页；王克芬《中国舞蹈发展史》，第122页，上海，上海人民出版社，1989。

③ 逯钦立《汉诗别录》，《历史语言研究所集刊》第13册；《先秦汉魏晋南北朝诗》，第278页，北京，中华书局，1983。杨公骥《汉〈巾舞歌〉辞句读及研究》，《光明日报》1950年7月19日；《西汉歌舞剧巾舞〈公莫舞〉的句读和研究》，《中华文史论丛》总第37辑，又杨若木选编《杨公骥文集》，第212—228页，长春，东北师范大学出版社，1998。赵逵夫《我国最早的歌舞剧〈公莫舞〉演出脚本研究》，《中华文史论丛》总第44辑，又《西北师大学报》，2002年第3期。叶桂桐《汉〈巾舞歌诗〉试解》，《文史》第39辑。赵逵夫《三场歌舞剧〈公莫舞〉与汉武帝时代的社会现实》，《西北师大学报》，1992年第5期。姚小鸥《〈巾舞歌辞〉校释》，《文献》，1998年第4期；《〈公莫巾舞歌行〉考》，《历史研究》，1998年第6期。

关于《巾舞》的本事渊源，《宋书·乐志一》曰：

> 《公莫舞》，今之《巾舞》也。相传云项庄舞剑，项伯以袖隔之，使不得害汉高祖。且语庄云：公莫。古人相呼曰“公”，云莫害汉王也。今之用巾，盖像项伯衣袖之遗式。按《琴操》有《公莫渡河曲》，然则其声所从来已久。俗云项伯，非也。[①]

这段记载认为，有关《公莫舞》源自鸿门宴上项庄舞剑、项伯翼蔽刘邦的传说有误，《公莫舞》应该源自《琴操》所见《公莫渡河曲》。《古今乐录》认为沈约的说法是错误的，其说曰：

> 《巾舞》，古有歌辞，讹异不可解。江左以来，有歌舞辞。沈约疑是《公无渡河曲》。今三调中自有《公无渡河》，其声哀切，故入瑟调，不容以瑟调离于舞曲。惟《公无渡河》，古有歌有弦，无舞也。[②]

但《乐府诗集》所引《古今乐录》的文字并未明确对《巾舞》本事渊源的看法，推测《古今乐录》倾向于此舞与项伯有关的传说。目前学术界一般赞同沈约的看法（详下引诸家研究），认为《巾舞》与项伯无关。然李贺《公莫舞歌序》云：“《公莫舞歌》者，咏项伯翼蔽刘沛公也。会中壮士，灼灼于人，故无复书，且南北乐府率有歌引，贺陋诸家，今重作《公莫舞歌》。”[③]此外，据下文所引资料，年代早于沈约和智匠的东晋伏滔、早于李贺的隋牛弘以及《旧唐书·音乐志二》在都认为《巾舞》与“项伯翼蔽刘沛公”有关，因此，此舞的本事渊源大致可以确定与项伯有关。

关于《巾舞》的创制年代，六朝隋唐主要有两种看法。隋文帝开皇初，置七部乐，牛弘奏请以《鞞》、《铎》、《巾》、《拂》四舞与新伎并陈，其述《巾舞》云：“《巾舞》者，《公莫舞》也。伏滔云：‘项庄

---

① 沈约《宋书》，第19卷，第551页，中华书局，1974。房玄龄等《晋书·乐志下》同，第23卷，第717页，中华书局，1974。杜佑《通典·乐五》略同，第145卷，第3707页，中华书局，1988。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第54卷《巾舞歌诗》题解引，第1384页，北京，文学古籍刊行社，1955。

③ 叶葱奇疏注《李贺诗集》，第137页，北京，人民文学出版社，1959。《乐府诗集》录此于卷五四，题作《公莫辞歌》，目录卷下题作《公莫舞歌》。

因舞，欲剑高祖，项伯纡长袖以扞其锋，魏、晋传为舞焉。’检此虽非正乐，亦前代旧声。”[1]《宋书·乐志一》云：“晋初有《杯盘舞》、《公莫舞》。”[2]据上引，东晋中后期的伏滔和南朝沈约均认为，《公莫舞》编创于魏晋时期。《旧唐书·音乐志二》：“《公莫舞》，晋、宋谓之《巾舞》。其说云：汉高祖与项籍会于鸿门，项庄剑舞，将杀高祖，项伯亦舞，以袖隔之，且云公莫害沛公也。汉人德之。故舞用巾，以象项伯衣袖之遗式也。”[3]《新唐书·礼乐志十二》：“公莫舞，汉舞也。”[4]《乐府诗集》卷五四《巾舞歌诗》题下标曰“古辞”，题解云：

> 《唐书·乐志》曰：“《公莫舞》，晋、宋谓之《巾舞》。其说云：汉高祖与项籍会鸿门，项庄舞剑，将杀高祖，项伯亦舞，以袖隔之，且语庄云：公莫！古人相呼曰公，言公莫害汉王也。汉人德之，故舞用巾，以像项伯衣袖之遗式。”《宋书·乐志》曰：“按《琴操》有《公莫渡河》，然则其声所从来已久。俗云项伯，非也。”《古今乐录》曰：……[5]

案《乐府诗集》诸序解，引用古代文献大多以时代先后为次，《巾舞歌诗》题解先引《唐书·乐志》，再引《宋书·乐志》和《古今乐录》，足见郭茂倩倾向于认同《旧唐书》的记载。据上可知，唐宋人认为《公莫舞》编创于汉代，这种看法对后代产生了决定性的影响。

学术史经验告诉我们，当关于某个问题的不同记载出现矛盾时，一般应该取信于年代较早的记载。因此，关于《公莫舞》的年代问题应该信从东晋伏滔和南朝沈约的说法，即它编创于西晋初期。因此，此舞最早的歌辞《巾舞歌诗》的年代也应该判在西晋初期。这一点，《南齐书·乐志》的相关记载可做进一步的证明。《巾舞歌诗》，《宋书·乐志四》未交代作者和年代，歌辞前题云“巾舞歌诗一篇”，歌辞后云“右公莫巾舞歌行”，辞云：

---

① 魏徵《隋书·音乐志下》，第15卷，第377页，北京，中华书局，1973。

② 沈约《宋书》，第19卷，第551页，中华书局，1974。

③ 刘昫《旧唐书》，第29卷，第1063页，中华书局，1975。

④ 欧阳修、宋祁《新唐书》，第22卷，第474页，中华书局，1975。

⑤ 郭茂倩《乐府诗集》，第54卷，第1383—1384页，北京，文学古籍刊行社，1955。

吾不见公莫时吾何婴公来婴姥时吾哺声何为茂时为来婴当思吾明月之上转起吾何婴土来婴转去吾哺声何为土转南来婴当去吾城上羊下食草吾何婴下来吾食草吾哺声汝何三年针缩何来婴吾亦老吾平平门淫涕下吾何婴何来婴涕下吾哺声昔结吾马客来婴吾当行吾度四州洛四海吾何婴海何来婴海何来婴四海吾哺声熇西马头香来婴吾洛道吾治五丈度汲水吾噫邪哺谁当求儿母何意零邪钱健步哺谁当吾求儿母何吾哺声三针一发交时还弩心意何零意弩心遥来婴弩心哺声复相头巾意何零何邪相哺头巾相吾来婴头巾母何何吾复来推排意何零相哺推相来婴推非母何吾复车轮意何零子以邪相哺转轮吾来婴转母何吾使君去时意何零子以邪使君去时使来婴去时母何吾思君去时意何零子以邪思君去时思来婴吾去时母何何吾吾[①]

《南齐书·乐志》录齐舞《公莫辞》云：

吾不见公莫时　吾何婴公来　婴姥时吾　思君去时　吾何零子以耶　思君去时　思来婴　吾去时母那　何去吾

又云："右一曲。晋《公莫舞歌》二十章，无定句。前是第一解，后是第十九、二十解，杂有三句，并不可晓解。"[②]简单比较上引两首歌辞的下划线和双下划线部分，就可以确定，齐舞《公莫辞》取材于《巾舞歌诗》。那么，参照《南齐书·乐志》"晋《公莫舞歌》二十章，无定句"的说法，可以确信，《巾舞歌诗》就是"晋《公莫舞歌》"，它是西晋初期的作品。

综上所述，《巾舞》舞蹈本事与项伯相关，它编创于西晋初期。此舞最早的歌辞《巾舞歌诗》的年代也应该判在西晋初期。

作者简介：孙尚勇，男，1971 年生，安徽肥东人，文学博士，西北大学文学院教授，主要从事乐府文学、佛教文学研究。

---

① 沈约《宋书》，第 22 卷，第 635—636 页，北京，中华书局，1974。
② 萧子显《南齐书》，第 11 卷，第 194 页，北京，中华书局，1972。

论乐府诗中的套语

◇周仕慧

（杨凌，西北农林科技大学人文学院，712100）

提要：乐府诗作为音乐、舞蹈等综合艺术的文本留存，其语言形式与歌舞表演有着直接的联系，从而形成了一系列相对固定的套语。这些套语有的是出自演员与观众互动的需要，有的是出于表现方便的需要，有的音乐结构的留存，包含着大量的表演信息。只有回到乐府的表演形态，才能对套语乐府诗这一体式特征有所理解。

关键词：乐府诗；套语；体式；歌诗表演

套语是乐府诗中的常见现象，是乐府诗体式的重要内容。但迄今为止，却未见有人对其做专门研究。[①]赵敏俐在《汉乐府歌诗演唱与语言形式之关系》中谈到了祝颂和美听等两种套语，[②]但未对这两种套语的形成原因做具体分析。本文通过具体考察乐府诗套语的各种类型，认为套语运用主要有以下三个方面的作用：一、适应观演者歌场表演的需要，二、适应歌者即兴表演的需要，三、适应音乐形式的需要。它们是歌诗表演中形成的语言构件。

一、因与观众互动需要而产生的套语

在乐府诗表演当中，除了郊庙祭祀庆典等场合以外，大多数是属

---

① 按："套语"是西方对口头文学的研究过程中提出的一个重要理论，重在对口头文学创作形式的研究。是"在相同的步格条件下，常常用来表达一个基本概念的词组"（约翰·迈尔斯·弗里著：《口头诗学：帕里——洛德理论》，朝戈金译，社会科学文献出版社，2000年版，第30页）。虽然这一理论的文本根据是《荷马史诗》，但早期的乐府诗主要采自民间，又作娱乐表演，体现了一个很大的口头传承系统。某些词汇或句子以基本不变的形式反复使用，形成了固定的表达方式。久而久之，根据表演的需要形成了一些常用的语言构件，体现了"套语"的体式特征。

②《文学评论》，2005年第5期。

于娱乐性的。在娱乐性的表演当中，演员与观众之间的互动，往往是必不可少的。作为演员一方，在表演当中加入一些提示、强调性的话语和唱词，可以拉近与观众之间的距离，从而提高表演效果。这些话语和唱词留存在文本当中，就形成了套语。归纳起来，有如下三种类型：

1．开场式。在乐府诗当中经常出现歌者直接面对听众的开场白。如：

四坐且莫喧。愿听歌一言。（《古诗》[①]）

三军且莫喧，听我奏铙歌。（何承天《朱路篇》）

楚妃且勿叹，齐娥且莫讴。四坐并清听，听我歌吴趋。（陆机《吴趋行》）

闱中且勿喧，听我《薤露》诗。（陆机《挽歌》）

四坐且莫喧。听我堂上歌。（鲍照《堂上歌行》）

主人且勿喧，贱子歌一言。（鲍照《东武吟行》）

列筵皆静寂，咸共聆会吟。（谢灵运《会吟行》）

初歌《子夜》曲，改调促鸣筝。四座暂寂静，听我歌《上声》。（《上声歌》）

请君留楚调，听我吟燕歌。（陶翰《燕歌行》）

悲来乎，悲来乎，主人有酒且莫斟，听我一曲悲来吟。（李白《悲歌行》）

以上这些乐府诗起句大多到由“且莫喧”、“且勿叹”、“且勿喧”等加“听我 ×××”的句法格式，大意都是歌者有请在场的听众或者观众安静下来专心听取自己的歌唱表演。这些套语大多提到了“主人”、“四座”、“列筵”等，表明这些乐府诗是以歌唱的形式面对场上观演者的艺术表演。这类套语大概跟乐府诗用作歌场表演，以及开场白的艺术功能有着密切的关系。类似于后来戏曲表演中介绍剧中人物出身履历的表演程式——念脚色。如明代孟称舜《娇红记》五出：“（二净上）四座诸宾请勿喧，听我两人念脚色。”[②]

2．歌中式。有些乐府诗当中也经常出现一些提示观众的固定词语，其中最典型的就是“君不见”。如云：

① 按：顾颉刚《论诗经中所录全为乐歌》一文中说，这是乐府。

② 孟称舜《娇红记》，北京，中国文史出版社，2002。

君不见，河边草……君不见，春鸟初至时。（鲍照《行路难》）

君不见，黄河之水天上来……君不见，高堂明镜悲白发。

（李白《将进酒》）

君不见，朝歌屠叟辞棘津……君不见，高阳酒徒起草中。

（李白《梁甫吟》）

君不见，淮南少年游侠客。（李白《少年行》）

君不见，上宫警夜营八屯。（李益《汉宫少年行》）

君不见，今人交态薄。（高适《邯郸少年行》）

君不见，天津桥下东流水。（苏颋《长相思》）

君不见，宜春苑中九华殿。（王翰《蛾眉怨》）

《乐府诗集》卷70引《乐府解题》曰："《行路难》，备言世路艰难及离别悲伤之意，多以'君不见'为首。"[1]可见，由"君不见"作套头引发场面描绘，是《行路难》的固定模式，是说话人要从说辞转入唱辞之前，或提示观众观看图画的口语提示。其实除了《行路难》中用"君不见"之外，其他乐调的乐府诗中也经常出现，如《将进酒》、《梁甫吟》、《少年行》、《长相思》、《蛾眉怨》中都出现"君不见"，且"君不见"的位置不仅仅出现在诗的开头，在诗句中间，也往往出现。

3. 结尾式。歌场表演以娱乐宾主为目的，常常在结尾表示祈愿、祝福、劝诫。如言：

今日乐相乐，延年寿千霜。（《古歌上金殿》）

今日相对乐，延年万岁期。（《白头吟》）

今日乐相乐，延年寿千秋。（《塘上行》）

今日乐相乐，延年万岁期。（《艳歌何尝行》）

今日乐，不可忘，乐未央。（魏文帝《大墙上蒿行》）

朝日乐相乐，酣饮不知醉。（魏文帝《善哉行》）

我欲竟此曲，此曲悲且长。今日乐相乐，别后莫相忘。

（曹植《怨诗行》）

吾欲竟此曲，此曲悲且长。今日乐相乐，别后莫相忘。

（曹植《怨歌行》）

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第70卷，第997页，北京，中华书局，1979。

我欲竟此曲，此曲悲且长。弃置勿重陈，重陈令心伤。

（刘琨《扶风歌》）

昔日不为乐，时哉今奈何。（陶翰《燕歌行》）

丈人且安坐，调丝方未央。（《相逢行》）

丈夫且徐徐，调弦讵未央。（《长安有狭斜行》）

丈夫且安坐，调弦讵未央。（王融《三妇艳诗》）

欲令皇帝陛下三千万。（《前缓声歌》）

愿令轮转直陵园，三岁一来均苦乐。（《陵园妾》）

但当欢乐自娱，尽心极所嬉怡。安善养君德性，百年保此期颐。

（《满歌行》）

愿令皇帝陛下三千岁。（魏文帝《临高台》）

愿垂晋主惠，不愧田子魂。（鲍照《东武吟行》）

多谢后世人，戒之慎勿忘。（《焦仲卿妻》古辞）

传告后代人，以此为明规。（阮瑀《驾出北郭门行》）

传语后世人，远嫁难为情。（石崇《王明君》）

寄言痴小人家女，慎勿将身轻许人。（白居易《井底引银瓶》）

以上这些乐府诗在歌辞结尾部分出现歌者与观演者的对话，有表示感叹娱乐或欢快的，如《白头吟》、《塘上行》；有表示规劝或讽谏的，如《焦仲卿妻》（古辞）、石崇《王明君》；有表示某种祈愿或祝福的，如《前缓声歌》（古辞）；《满歌行》（古辞）。这些套语与诗歌正文并不完全衔接，其使用跟表演目的相关，属于歌场套语。

汉代以来，在贵族宴会上一般都有歌唱表演，宴会中主人可以请客人点歌、点一篇或者几篇诗，让乐工来演奏。他们可以通过乐府歌诗的演唱向主人表示感谢，表示祝福，或者表示某种祈愿等，所以乐府诗末尾常常出现歌者送给观众或听众的吉辞——劝人尽欢。正如明人胡应麟《诗薮·古体杂言》所云："乐府尾句，多用'今日乐相乐'等语，至有与题意及上文略不相蒙者，旧亦疑之。盖汉、魏诗皆以被之弦歌，必燕会间用之。尾句如此，率为听乐者设，即《郊祀》延年意也。"[①]而

① 胡应麟《诗薮》，第19页，上海，上海古籍出版社，1979。

有些表演曲目在娱宾的同时，也不忘记劝善的目的，因为这是曲目内容的合理延伸和自然升华。这种劝诫性的套语，也为后来的戏剧所继承。如元代柯丹邱《荆钗记》第48出：“〔尾〕移宫换羽虽非巧，仿古依今教尔曹，奉劝诸君行孝道。”[①]

总之，乐府诗中有些套语是演员表演中为了增强表演效果而在曲目开头、中间或结尾加入的套语。这些套语可以归纳为因与观众互动需要而产生的套语。

二、因表现方便而产生的套语

乐府诗中经常出现相同的人物和相同的言说方式。如言女子，就名“罗敷”、“莫愁”，言男子就名“刘生”、“王昌”。讲述女子故事，则言几岁如何；描写女子美丽，则言头上如何，耳中如何。仿佛是一些固定的表演元件，可以随时拿来重新组合。归纳起来有如下三种类型：

1．关于表现人物的套语。如：

日出东南隅，照我秦氏楼。秦氏有好女，自名为罗敷。

（《陌上桑》古辞）

日出东南隅，照我秦氏楼。秦氏有好女，自字为罗敷。

（傅玄《艳歌行》）

始出上西门，遥望秦氏庐。秦氏有好女，自名为女休。

（左延年《秦女休行》）

东家有贤女，自名秦罗敷。（《焦仲卿妻》古辞）

关东有贤女，自字苏来卿。（曹植《精微篇》）

碧玉破瓜时，郎为情颠倒。（《碧玉歌》）

碧玉小家女，不敢攀贵德。（《碧玉歌》）

碧玉捣衣砧，七宝金莲杵。（《青阳度》）

碧玉小家女，来嫁汝南王。（梁元帝《采莲曲》）

碧玉好名倡，夫婿侍中郎。（梁简文帝《鸡鸣高树巅》）

莫愁在何处，莫愁石城西。（《莫愁乐》）

---

① 柯丹邱《荆钗记》，光绪三十四年（1908年）刻本。

复有能留客，莫愁娇态新。　　　　（岑之敬《洛阳道》）

《陌上桑》中采桑城南的秦罗敷与《孔雀东南飞》中焦仲卿之母要为儿子再娶的“东家贤女”秦罗敷当然不会是同一个人。可见，“秦罗敷”这个名称成为汉代对美女的通称。至于嫁给汝南王的“碧玉”和住在石城之西的“莫愁”也都不见得是实际所指，不过是南朝乐府中极为普遍的女性称谓套语义。

乐府诗对人物的介绍方式中也有相同之处，如左延年《女休行》、傅玄《艳歌行》等介绍人物的语词即是完全套用《陌上桑》。而《焦仲卿妻》、《精微篇》中人物介绍也袭用“自字”、“自名”等用语方式。可见乐府诗在长期的流传过程中，形成了一套为大家所熟悉介绍人物的固定模式。

乐府诗对人物相貌、服饰以及携带用具、所乘车马的描述，亦形成了一套现成的模式，为人物“开脸儿”。如：

头上倭堕髻，耳中明月珠。缃绮为下裙，紫绮为上襦。

（《陌上桑》古辞）

首戴金翠饰，耳缀明月珠。白素为下裾，丹霞为上襦。

（傅玄《艳歌行》）

足下蹑丝履，头上玳瑁光。腰若流纨素，耳着明月珰。

（《焦仲卿妻》古辞）

头安金步摇，耳系明月珰。珠环约素腕，翠羽垂鲜光。

（傅玄《艳歌行有女篇》）

头上蓝田玉，耳后大秦珠。两鬟何窕窕，一世良所无。

（辛延年《羽林郎》）

头上三爵钗，腰佩翠琅玕。明珠交玉体，珊瑚间木难。

（曹植《美女篇》）

头上金钗十二行，足下丝履五文章。珊瑚挂镜烂生光，平头奴子擎履箱。　　　　（梁武帝《河中之水歌》）

头上何所有，翠微盍叶垂鬓唇。背后何所见，珠压腰衱稳称身。　　　　（杜甫《丽人行》）

青丝为笼系，桂枝为笼钩　　　　（《陌上桑》古辞）

不知谁家子，提笼行采桑。　　　　（宋子侯《董娇饶》）

黄金络马头，颎颎何煌煌。（《鸡鸣》古辞）

青丝系马尾，黄金络马头。腰中鹿卢剑，可直千万余。

（《陌上桑》古辞）

婀娜随风转，金车玉作轮。踯躅青骢马，流苏金镂鞍。

（《焦仲卿妻》古辞）

使君自南来，驷马立踟蹰。（傅玄《艳歌行》）

银鞍何煜爚，翠盖空踟蹰。（辛延年《羽林郎》）

白马饰金羁，连翩西北驰。（曹植《白马篇》）

骢马金络头，锦带佩吴钩。（鲍照《结客少年场行》）

赵客缦胡缨，吴钩霜雪明。银鞍照白马，飒沓如流星。

（李白《侠客行》）

以上乐府诗在对人物描写中所用词语有相似之处，有表相貌及服饰的，如“头上”“足下”等用词一致。而“耳中”之于“耳后”“耳著”“耳系”，“腰佩”之于“珠压腰衱”等所指相同。可见，乐府诗中对人物外貌的描写一般注重其头饰、耳饰、腰饰、衣着。人物头上常见有玉制、玳瑁制以及金制的钗饰，有“蓝田玉”、“三爵钗”、“金钗”、“玳瑁光”、“金步摇”等，耳饰大多为珠或者珰，有“明月珠”“大秦珠”“明月珰”等，他们一般腰佩珠玉，足着丝履。也有表携带用具的，如采桑女子一般皆带用竹片编成的盛物的器具——笼，而骑马男子一般佩戴宝剑或利器。还有表所乘车马的，如大多以黄金装饰马笼头，而马鞍一般为银制。虽然，以上所举乐府诗中也有文人拟作，但我们看到乐府诗从头到脚、注重佩饰的人物描写方式已经形成了固定套式，形成了一套人物开脸的程式。

2．关于序列或数字的套语。乐府诗中有以四季变更、时间变化、月份更替等序列为叠数的乐辞，如《子夜四时歌》、伏知道《从军五更转》、《月节折杨柳歌》、李贺《十二月乐辞》等。曲辞按照时间顺序有条理地叙述事物，如：

七月刈禾伤早，九月吃糕正好，十月洗荡饭瓮，十一月出却赵老。（《北齐后主武平中童谣》）

七月朔方雁心苦，联影翻空落南土。八月江南阴复晴，浮云绕天难夜行。（鲍溶《鸣雁行》）

这是民间俗文学中常见的曲调形式，如民歌中的“四季调”、“五更调”以

及“十二月调”等，佛经讲唱中的“五更转”、“十二时”等。一般来说，这种类型的乐曲都有一定的组织形式，它们都有分时组合的定格，故称分时定格联章，在长久的对唱实践中，形成了一定的程式规范。歌诗内容和形式基本与乐调相适应，其整体结构合于乐调的结构。

与此类似的还有数字套语，即是以数字序列组织歌辞语言，如：

> 一酌岂陶暑，二酌断风飙，三酌意不畅，四酌情无聊，五酌孟易覆，六酌欢欲调，七酌累心去，八酌高志超，九酌忘物我，十酌忽凌霄。（陈后主《独酌谣》）
>
> 第一第二弦索索，秋风拂松疏韵落。第三第四弦泠泠，夜鹤忆子笼中鸣。第五弦声最掩抑，陇水冻咽流不得。五弦并奏君试听，凄凄切切复铮铮。（白居易《五弦弹》）

这是数字的连贯使用，《独酌谣》从一酌到十酌将“岂陶暑”、“断风飙”、“意不畅”等短句拼成长句，其演唱方式有可能类似于民歌中的“滚句”或者“急口功”。而《五弦弹》则从第一弦到第五弦，通过有次序地描写由音色所形成的场景变换展现古琴音乐的特点，类似于说唱音乐中的铺叙方式。此外，我们看到还有些叙事乐府为了叙述的方便，以自然数目顺序形成铺陈式的重叠，其中常见的是对人物年龄段的描写套式，如：

> 十三能织素，十四学裁衣。十五弹箜篌，十六诵诗书。十七为君妇。（《焦仲卿妻》古辞）
>
> 十五府小史，二十朝大夫。三十侍中郎，四十专城居。
> （《陌上桑》古辞）
>
> 莫愁十三能织绮，十四采桑南陌头，十五嫁为卢郎妇，十六生儿字阿侯。
> （梁武帝《河中之水歌》）
>
> 五岁名为阿娇女。七岁丰茸好颜色，八岁黠惠能言语。
> 十三兄弟教诗书，十五青楼学歌舞。（崔颢《邯郸宫人怨》）
>
> 十四为君妇……十五始展眉……十六君远行……
> （李白《长干行》）

以上这些乐府诗以听众所稔熟的套路来表现同样的题材，我们看到这些乐府诗中人物每一个年龄段的境遇都是近似的，如女子 13 大多学纺

织，接下来就是学音乐歌舞，一般都在14、15岁就出嫁。从立意到布局到语词均有相似性，从而形成了固定的排列习惯，形式上便于听众接受、记诵。

乐府中有些表示年龄的数字经常使用，往往被固定下来。《陌上桑》“罗敷年几何？二十尚不足，十五颇有余”、《东飞伯劳歌》“女儿年几十五六，窈窕无双颜如玉”、左延年《秦女休行》“休年十四五，为宗行报仇”、辛延年《羽林郎》“胡姬年十五，春日独当垆”、李颀《缓歌行》“男儿立身须自强，十五闭户颍水阳”、王维《洛阳女儿行》“洛阳女儿对门居，才可颜容十五余”、王维《老将行》“少年十五二十时，步行夺得胡马骑”、李白《长干行》“自怜十五余，颜色桃花红”、杜甫《兵车行》“或从十五北防河，便至四十西营田”、岑之敬《乌栖曲》“明月二八照花新，当垆十五晚留宾”、王贞白《妾薄命》“秦娥未十五，昨夜事公卿”、白居易《长相思》“十五即相识，今年二十三”等。虽然“十五”正是女子加笄，男子加冠之年，但并不见得以上曲辞中的人物都恰好是15岁，这只是人们叙述的一种习惯、一种套路罢了。

3．一些固定的言说方式句式。乐府诗中经常出现一些固定的言说方式，从而形成了相对固定的句式，且可以出现在不同曲调的曲辞当中。如：

木兰抱杼嗟，借问复为谁？（《木兰诗》古辞）
借问叹者谁？（曹植《怨诗行》）
借问谁家地？（李白《上留田行》）
问翁臂折来几年？兼问致折何因缘？（白居易《新丰折臂翁》）

伸腰再拜跪，问客平安不？（《陇西行》古辞）
恶动罗裙，听侬入怀不？（《读曲歌》）
借问艑上郎，见侬所欢不？（释宝月《估客乐》）

宁得建康压额，不能受奚度柏。（《宋大明中谣》）
宁逢五虎入市，不欲见临贺父子。（《梁时童谣》）
宁饮建业水，不食武昌鱼。宁还建业死，不止武昌居。
（《吴孙皓初童谣》）
一顾倾人城，再顾倾人国。（《李延年歌》）

一顾乱人国，再顾乱人家。（傅玄《美女篇》）

一顾倾朝市，再顾国为虚。（傅玄《艳歌行》）

归归黄淡思，逐郎还去来。

绿丝何葳蕤，逐郎归去来。（《黄淡思歌辞》）

城中诸少年，逐欢归去来。（《梁武帝时谣》）

日西夜乌飞，拔倚梁柱。归去来，归山下。（《陈初诗谣》）

平陵东，松柏桐，不知何人劫义公。劫义公，在高堂下，交钱百万两走马。两走马，亦诚难，顾见追吏心中恻。心中恻，血出漉，归告我家卖黄犊。（《平陵东》古辞）

出西门，步念之。今日不作乐，当待何时？夫为乐，为乐当及时。（《西门行》古辞）

他家但愿富贵，贱妾与君共餔糜。共餔糜，上用仓浪天故，下为黄口小儿。（《东门行》古辞）

归来见天子，天子坐明堂。出门看火伴，火伴皆惊忙。

（《木兰诗》古辞）

以上这些乐府诗或以“借问”引发叙述，或以“不”用于动词性词组、双音节动词后表示疑问，或用“宁……，不……”表示选择，或以“一……，再……”表示递进，或以“来”做语尾，表示感叹，或用顶真接续的修辞格等等。从举例来看，这些具有口语性、俚俗、浅显的句式在不同曲调的乐府诗中经常出现，从而形成了乐府诗独特的语言风格和表达习惯。这种习惯也一直延续到文人的乐府诗创作当中。如魏文帝《秋胡行》“采之遗谁？所思在庭”即化用《古诗》“采之欲遗谁？所思在远道”。王维《洛阳女儿行》“洛阳女儿对门居，才可颜容十五余”即化用《东飞伯劳歌》“谁家女儿对门居，开颜发艳照里闾”。在此，我们都可以把这些语言现象看成是对套语体式的继承，它们在一定程度上也体现了套语在诗歌创作中的生命力。

研究口传诗学者认为，长篇史诗表演中，经常会出现许多片段上的重复，他们解释说这是为了记忆的方便。乐府诗不是长篇史诗，也出现这种现象，看来重复不仅仅是方便记诵。笔者认为，观众的欣赏习惯审美取向是表演者培养起来的，他们并不排斥重复，相反对重复有一种期待。相对固定的人名，相对固定的言说方式，已经成为他们的习惯。

三、因固定的音乐结构而产生的套语

乐府诗是诉诸歌舞表演的，演艺传统形成了一定演唱程序和约定俗成的演唱内容，不同的音乐曲调也形成了相对独立的表演体系。相和歌中的“解”，大曲中的“艳”、“趋”、“乱”，民谣中的“和声”以及“复叠唱和”等音乐形式都对乐府诗中套语现象的生成产生一定的影响。

1．“解”、“艳”、“趋”、“乱”与套语运用。汉魏乐府中的相和歌以“解”为音乐单位，联合“艳”、“曲”、“趋”、“乱”等多种风格的曲调为一体。①这些曲调格式不仅规定了歌诗表演的顺序，同时对歌辞体式也产生重要影响。乐府诗中套语的运用正是适应了音乐形式的需要。

（1）“解”与乐府诗中的套语。如：

天上何所有，历历种白榆。桂树夹道生，青龙对道隅。

（《陇西行》古辞）

天上何所有，历历种白榆。桂树夹道生，青龙对伏趺。

《步出夏门行》古辞）

入门时左顾，但见双鸳鸯。鸳鸯七十二，罗列自成行。

（《相逢行》）

舍后有方池，池中双鸳鸯。鸳鸯七十二，罗列自成行。

（《鸡鸣》）

人生不满百，常怀千岁忧。昼短而夜长，何不秉烛游。

（《西门行》）

人生不满百，常抱千岁忧。早知人命促，秉烛夜行游。

（《同生曲》）

君子防未然，不处嫌疑间。瓜田不纳履，李下不正冠。

（《君子行》）

① 《乐府诗集》“相和歌辞”题解曰：“大曲又有艳，有趋、有乱。辞者其歌诗也……艳在曲之前，趋与乱在曲之后，亦犹吴声西曲前有和，后有送也。”（《乐府诗集》，第26卷，第376—377页，北京，中华书局，1979。）

君子防未然，莫近嫌疑边。瓜田不蹑履，李下不正冠。

（《来罗》）

我们注意到以上这些在不同曲调中反复使用的句子都对应汉乐府诗的音乐单位——“解”。《乐府诗集》卷26：“凡诸调歌词，并以一章为一解。”[①]可见，“解”是乐歌的音乐单位。由于乐府中的“解”具有组合不同乐章的功用，在音乐表演中歌者可以任意摘取乐曲中某一“解”来歌唱。[②]乐府诗中的“解”具有相对的独立性和完整性，作为曲目中的表演单位能够自由组合。往往乐工通过拼凑和分割使得歌辞服从乐曲的解，以适应乐曲的变化。在长期表演中某些“解”的曲辞由于受到观演者的喜爱在不同的曲调中经常被使用，从而就形成固定的套语形式。清商曲辞的“首”或“曲”与相和歌辞的“解”在音乐上的地位是相等的，也存在类似的套语运用：

岁月如流迈，行已及素秋。蟋蟀吟堂前，惆怅使侬愁。

（《子夜变歌》）

岁月如流迈，行已及素秋。蟋蟀鸣空堂，感怅令人忧。

（《同生曲》）

执手与欢别，合会在何时？明灯照空局，悠然未有期。

（《读曲歌》）

今夕已欢别，合会在何时？明灯照空局，悠然未有期。

（《子夜歌》）

以上这些乐府诗虽然都属于不同的曲调，但它们的歌辞中都出现了相同或者相近的诗句。正是由于音乐的缘故一些句子在不同的乐调中经常组合在一起，成为固定的音乐构件，方便入乐。换句话说，这些经常出现的句子都是非常符合其乐调歌唱的。

（2）“艳”与乐府诗中的套语。如：

---

① 《乐府诗集》，第26卷，第376—377页，北京，中华书局，1979。

② 如《南齐书》卷11云：“《俳歌》辞……侏儒导舞人自歌之。古辞俳歌八曲，此是前一篇。二十二句，今侏儒所歌，擿取之也。”（《南齐书》，第11卷，第195页，北京：中华书局，1972。）

妻卒被病，行不能相随。五里一反顾，六里一裴回。（二解）
吾欲衔汝去，口噤不能开；吾欲负汝去，毛羽何摧颓。（三解）

（《艳歌何尝行》）

鹄欲南游，雌不能随。我欲躬衔汝，口噤不能开；我欲负之，毛衣摧颓。五里一顾，六里徘徊。（魏文帝《临高台》）

孔雀东飞，苦寒无衣。为君作妻，中心恻悲。夜夜织作，不得下机。三日载疋，尚言吾迟。（《古艳歌》）

魏文帝《临高台》、《焦仲卿妻》（古辞）皆习用"艳歌"中的套语。《乐府诗集》卷26"艳在曲之前"是说"艳"是大曲演唱之前的一段序曲。[1]被《乐府诗集》记载或收录乐府诗中有《艳歌罗敷行》、《艳歌行》、《艳歌何尝行》、《艳歌福钟行》、《艳歌双鸿行》、[2]《艳歌行有女篇》等。从歌诗表演的角度来讲，"艳"的演唱机制即是歌者有意设计的一个场景，为了引出后面演唱的正题，有利于观演者对故事和歌诗表演情境的欣赏和理解。其作用跟戏剧表演中的开场锣鼓、评弹的开篇、相声的垫话一样，或因观演者尚未到齐，或因观演者虽到齐但是思想还未集中，唱一些跟正文无关的，让听众安静下来，思想集中了，然后转入正题；或者是对所要演唱的内容做简单的交代，让观演者有个大致的了解。正如齐天举所说在长期的演唱过程中，在具有序曲性质的"艳"形成了乐曲中基本固定的套式，同时也影响到乐府诗体式。[3]

（3）"趋"、"乱"与乐府诗中的套语。《艳歌何尝行》（古辞）"飞来双白鹄"篇的趋辞"今日乐相乐"如前所述是乐府诗常见歌场结束套语。魏明帝《步出夏门行》的趋辞习用魏武帝《短歌行》"乌鹊南飞"以及魏文帝《丹霞蔽日行》"月盈则冲"。一般地说"趋"和"乱"都是固定在歌曲末尾的结构形式，在歌辞内容上具有归结和引申的作用。如《满歌行》、《孤儿行》、《妇病行》等。可见，歌场套语的使用具有相对独立性，其功能在于体现歌场表演艺术，具有程式结构意义。

---

①《乐府诗集》，第26卷，第376页，北京，中华书局，1979。

② 按：《乐府诗集》卷三十九《艳歌行》（古辞）题解引《古今乐录》曰："《艳歌行》非一，有直云'艳歌'，即《艳歌行》是也。若《罗敷》、《何尝》、《双鸿》、《福钟》等行，亦皆'艳歌'。"

③ 齐天举《古乐府艳歌之演变》，《阴山学刊》，1989年第1期。

2．“和声”与套语运用。乐歌的文学成分——歌辞，与其音乐成分——曲调密不可分。在音乐结构中的和声或帮腔一般表现为相同语词在曲辞中间隔重复出现。这种语词的重复在乐府诗中也常见。如《西门行》（古辞）中“自非仙人王子乔，计会寿命难与期”重复两遍；魏武帝《秋胡行四解》中“歌以言志”重复四次；《秋胡行五解》中“歌以言志”重复五次；《碣石篇》，包括《观沧海》、《冬十月》、《土不同》、《龟虽寿》等曲调中重复出现“幸甚至哉，歌以言志”，《步出夏门行》中“幸甚至哉，歌以咏志”重复出现四次；魏文帝《上留田行》中“上留田”重复六次，谢灵运《上留田行》中“上留田行”重复出现二十次；李白《蜀道难》中“蜀道之难，难于上青天”重复三次；李白《悲歌行》中“悲来乎，悲来乎”重复出现四次；李白《笑歌行》中“笑矣乎，笑矣乎”重复出现四次；李贺《箜篌引》中“公乎，公乎”重复出现三次。《月节折杨柳歌》十三首中每首重复出现“折杨柳”等。这些语词因其重复使用，与主辞明显有别可判为和声辞。

“和声”最初源于民间的谣曲，是以当时歌曲声调的主要构成因素，有稳定歌曲曲调的功能，代表了歌曲最显著的特点。[①]正是受到这种音乐结构的影响，在一些曲调中出现了的固定词语，常见的有“夜相思”、“欢相怜”、“所欢子”、“行路难”、“长相思”等。这一类套语现象应该与和声这种音乐形式相关。

3．复叠唱和与套语运用。表现为相同曲调中表达相同意思的歌辞复叠，如：

夏口樊城岸，曹公却月戍。但观流水还，识是侬流下。
夏口樊城岸，曹公却月楼。观见流水还，识是侬泪流。

（《吴歌》）

碧玉小家女，不敢攀贵德。感郎千金意，惭无倾城色。
碧玉小家女，不敢贵德攀。感郎意气重，遂得结金兰。

（《碧玉歌》）

桃叶复桃叶，渡江不待橹。风波了无常，没命江南渡。

① 参见王运熙《论六朝清商曲中之和送声》，见《乐府诗述论》，上海，上海古籍出版社，1996。

桃叶复桃叶，渡江不用楫。但渡无所苦，我自迎接汝。

（《桃叶歌》）

阳春二三月，草与水同色。攀条摘香花，言是欢气息。

阳春二三月，草与水同色。道逢游冶郎，恨不早相识。

阳春二三月，正是养蚕时。那得不相怨，其再许侬来。

（《孟珠》）

阳春二三月，相将蹋百草。逢人驻步看，扬声皆言好。

（《江陵乐》）

阳春二三月，相将舞翳乐。曲曲随时变，持许艳郎目。

（《翳乐》）

阳春二三月，诸花尽芳盛。持底唤欢来，花笑莺歌咏。

（《西乌夜飞》）

阳春二三月，杨柳齐作花。（《杨白花》）

黄鹄参天飞，半道郁徘徊。腹中车轮转，君知思忆谁。

黄鹄参天飞，半道还哀鸣。三年失群侣，生离伤人情。

黄鹄参天飞，疑翩争风回。高翔入玄阙，时复乘云颓。

黄鹄参天飞，半道还后渚。欲飞复不飞，悲鸣觅群侣。

（《黄鹄曲》）

黄鹄参天飞，中道郁徘徊。腹中车轮转，欢今定怜谁。

（《襄阳乐》）

自从别欢来，奁器了不开。头乱不敢理，粉拂生黄衣。

自从别郎来，何日不咨嗟。黄檗郁成林，当奈苦心多。

（《子夜歌》）

自从别欢后，叹音不绝响。黄檗向春生，苦心随日长。

（《春歌》）

自从别欢来，何日不相思。常恐秋叶零，无复莲条时。

（《秋歌》）

自从别郎后，卧宿头不举。飞龙落药店，骨出只为汝。

（《读曲歌》）

自从别君来，不复著绫罗。画眉不注口，施朱当奈何。

（《攀杨枝》）

人言孟珠富，信实金满堂。龙头衔九花，玉钗明月珰。

人言春复著，我言未渠央。暂出后湖看，蒲菰如许长。

（《孟珠》）

人言扬州乐，扬州信自乐。总角诸少年，歌舞自相逐。

（《翳乐》）

人言荆江狭，荆江定自阔。五两了无闻，风声那得达。

（《吴歌》）

人言横江好，侬道横江恶。（李白《横江词》）

夜长不得眠，转侧听更鼓。无故欢相逢，使侬肝肠苦。

夜长不得眠，明月何灼灼。想闻散唤声，虚应空中诺。

（《子夜歌》）

以上同一组歌辞中每一首的固定位置都重复着同样的语句。重句实际上是套语的一种特殊形式，指在一套之内反复出现的话语。这是因为重句的音乐结构和调式基本相同，因而容易使用相同的曲辞。重复是歌曲和说唱中的表演技巧。因为歌唱是时间的艺术，正如同一首交响乐，一支简单的歌都有一个主旋律。这个主旋律一定是重复的，而且这种重复符合人的生理心理的需求。音乐需要重复，为了配合音乐，语言就要重复。重复里面的固定模式即是套语，歌手如果记住这种模式，就可以尽量地变换一些词语，一直唱下去，形成重句联章的套语形式。歌辞复迭的艺术效果即是在熟悉的音乐和语言相配合的情况下，使人记住歌辞中不断重复的乐句，用最简单的方式来打动人。

同时我们注意到，套语作为演唱中的歌体一般来说是具有相对稳定节奏的诗行，每一诗行都有一定数量的音节。正因为如此，经常使用的套语一般来说在韵律结构上有着非常相近的地方。由于乐府歌诗的演唱习惯，套语的使用能够比较容易地纳入相应的音乐曲调，从而形成一定的体式规范，为消费者所接受，在社会上流传开来。它们甚至能够发展成为单独的音乐曲调，如我们看到陆机《日出东南隅行》，孔欣、昭明太子、沈约、刘孺、刘遵、李德林《相逢狭路间》，江总《今日乐相乐》，梁简文帝、徐陵、卢询、虞世南《中妇织流黄》，梁武帝《明月照高楼》等乐府诗实际上都是以乐府古辞中的现成套语为题的。这表明在演唱中歌词是从属于音乐的，套语的节奏和韵律与乐曲

音节有着同样的功能。

总之，乐府诗是一种简练而富于音乐性的文学形式，乐府诗体式受到歌舞表演程式、唱奏方式等音乐形式的影响，歌诗的语言、段落依附音乐曲调的旋律、结构。固定套语的使用正是适应了各种音乐形式的要求，使所表演的诗歌符合乐调。

四、余论

乐府是一种集合了诗歌、音乐、舞蹈、戏剧等各种艺术样式的综合性艺术。乐府诗这种综合艺术的文本，其语言形式与歌舞表演有着直接的联系，带着大量的表演信息。这些信息往往形成了固定的套语，有的是出自演员与观众互动的需要，有的是出于表现方便的需要，有的是音乐结构的留存。只有回到乐府的表演形态，才能对这些套语这一体式特征有所理解。

我们也需要从歌诗表演角度评价乐府诗中套语。如果把乐府诗中的这种语言现象一概称之为“重复句”或者“重复式”，就抹杀了这类习语和套语在口传故事固定为书面文本之前作为现场表演的讲唱特征。它们在用来表示人或事物特征的形容词或形容词短语取决于同熟悉的事物相连结的贴切性，而不在于其新颖性或多样变化，这些措辞几乎成了名称的一部分。可以说，乐府诗中套语的使用频律和分布密度越高，它们在诗歌内容表达和形式结构上所起的作用越大，则表明这些语句的运用越符合表演者叙述的自然发展和需求，而越少人为的痕迹。套语的使用不仅易于记诵，而且直接构成一种叙述的场景，加上纯粹的口语风格，则可以肯定它们不同于文人案头作品，而是与表演密切相关的口语文本。可见，全面分析乐府诗中的套语现象能进一步说明乐府诗的表演性和口传性，从而对正确认识和评价乐府诗有着积极的意义。

作者简介：周仕慧，女，生于1980年9月，湖南省益阳市人，现为西北农林科技大学人文学院文学艺术教研室副教授，硕士生导师，主要研究方向为乐府诗。

《乐府诗集》“艳”考

◇闫运利

（北京，首都师范大学文学院　100089）

提要：“艳”与“趋”是相和大曲中的两个重要概念。“艳”位于“解”之前，是一个乐章的序曲；“趋”则位于“解”之后，是一个乐章的结束。《乐府诗集》中明确标明“艳”、“趋”的乐府歌诗共七首，其中三首表面上并不符合上述对“艳”、“趋”位置的要求。事实上，这是断句不当及传抄讹误或流传过程中诗句的遗漏等引起的误解。

关键词：艳；断句不当；传抄讹误

关于相和大曲中的“艳、趋、乱”，杨荫浏《中国古代音乐史稿》、张永鑫《汉乐府研究》及赵敏俐《汉代乐府制度与歌诗研究》等都有专门论述。虽争论颇多，但是学界关于“艳、趋、乱”的基本观点已渐趋一致。正如郭茂倩在《乐府诗集》卷26“相和歌辞”题序中所说：“……凡诸调歌词，并以一章为一解。《古今乐录》曰：‘伧歌以一句为一解，中国以一章为一解。’……大曲又有艳，有趋，有乱。辞者其歌诗也，声者若羊吾夷伊那何之类也，艳在曲之前，趋与乱在曲之后，亦吴声西曲前有和，后有送也。”[①]可见，“解”是一个相对独立的音乐表演单位，相当于内容上的一个片段或者音乐表演中的一个分章；“艳”则是在“解”之前，是一个乐章的序曲；“趋”与“乱”则位于“解”之后，是一个乐章的结束。

《乐府诗集》中明确标明有“艳”、“趋”的乐府歌诗，共有7首，具体是：古辞《陌上桑三解》、魏武帝《步出夏门行四解》、魏明帝《步出夏门行二解》、古辞《艳歌何尝行四解》、古辞《艳歌何尝行五解》[②]、

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第376页，北京，中华书局，2009。

②《宋书·乐志》作“古辞”，各本《乐府诗集》标“魏文帝作”，此处从《宋书·乐志》。

魏明帝《櫂歌行五解》、古辞《满歌行四解》。其中《陌上桑三解》、魏武帝《步出夏门行四解》、魏明帝《櫂歌行五解》三首中，“艳”、“趋”的位置完全符合上述说法。如《陌上桑三解》中，“解”前有“艳”，“解”后有“趋”，只是均无辞；魏武帝《步出夏门行四解》中，前有“艳”，后无“趋”，且有艳辞；魏明帝《櫂歌行五解》中，“解”之前无“艳”，后有“趋”，且有趋辞。而古辞《艳歌何尝行四解》、《艳歌何尝行五解》、《满歌行四解》及魏明帝《步出夏门行二解》从诗歌形式上看，与“艳”、“趋”的位置不相吻合。笔者经研究发现，这其实是后人断句不当、传抄讹误或诗句次序颠倒引起的误解，试述如下：

一、断句错误

两首古辞《艳歌何尝行四解》、《艳歌何尝行五解》均属断句不当引起的对“解”“艳”“趋”位置关系的误解。原诗如下：

> 飞来双白鹄，乃从西北来。十十五五，罗列成行。一解　妻卒被病，行不能相随。五里一反顾，六里一徘徊。二解　吾欲衔汝去，口噤不能开；吾欲负汝去，毛羽何摧颓。三解　乐哉新相知，忧来生别离，躇踌顾群侣，泪下不自知。四解　念与君离别，气结不能言，各各重自爱，远道归还难。妾当守空房，闭门下重关。若生当相见，亡者会黄泉。今日乐相乐，延年万岁期。[①]“念与”下为趋曲，前有艳。[②]
>
> ——古辞《艳歌何尝行四解》
>
> 何尝快，独无忧，但当饮醇酒，炙肥牛。一解　长兄为二千石，中兄被貂裘。二解　小弟虽无官爵，鞍马馺馺，往来王侯长者游。三解　但当在王侯殿上，快独摴蒲六博，对坐弹棊。四解　男儿居世，各当努力，蹙迫日暮，殊不久留。五解　少小相触抵，寒苦常相随，忿恚安足诤。吾中道与卿共别离。约身奉事君，礼节不可亏。上惭仓浪之天，下顾黄口小儿。奈何复老心皇皇，独

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第577页，北京，中华书局，2009。

②《宋书·乐志》作“念与下为趋，前有艳”，各本《乐府诗集》均作“念与下为趋”，此处从《宋书·乐志》。

悲谁能知。“少小”下为趋曲，前为艳。[1]

——古辞《艳歌何尝行五解》

笔者认为，上文中的“‘念与’下为趋曲，前有艳”及“‘少小’下为趋曲，前为艳”分别应作“‘念与’下为趋，曲前有艳”“‘少小’下为趋，曲前为艳”。[2]理由如下：

首先，《乐府诗集》中标明“艳”、“趋”的几处，多只作“艳”、“趋”，较少写作“艳曲”“趋曲”。如古辞《满歌行四解》中“饮酒下为趋”，魏明帝《櫂歌行五解》中“将抗下为趋”，魏明帝《步出夏门行二解》中“朝游止此为艳”、“蹙迫下为趋”，魏武帝《步出夏门行四解》“临行至此为艳”。再如郭茂倩在“大曲十五曲”题解中引《宋书·乐志》曰：“……其《罗敷》《何尝》《夏门》三曲，前有艳，后有趋。《碣石》一篇，有艳。《白鹄》《为乐》《王者布大化》三曲，有趋。《白头吟》一曲有乱。”[3]所以，“‘念与’下为趋，曲前有艳”更符合《乐府诗集》及《宋书·乐志》中关于“艳”、“趋”的表述。

其次，若作“‘念与’下为趋曲，前有艳”及“‘少小’下为趋曲，前为艳”，“趋曲”与“艳”前后不对称，且极易引起误解。如古辞《艳歌何尝行四解》中，若作“‘念与’下为趋曲，前有艳”，容易理解成“念与君离别”之前为“艳”，之后为“趋”。“艳”即包含了“解”在内的正曲，或者说此乐章就只有“艳”与“趋”两部分，而无正曲。显然，这是不合适的。所以，笔者认为应作“‘念与’下为趋，曲前有艳”。这样处理避免了上述问题的出现，更清楚地标示了“艳”、“解”、“趋”的位置关系。

二、传抄讹误

不同于上述两首古辞的断句不当，古辞《满歌行四解》及魏明帝《步出夏门行二解》可能是由传抄过程中的字词讹误或流传过程中诗句的遗漏引起的误解。

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第577页，北京，中华书局，2009。

② 赵敏俐在《汉代乐府制度与歌诗研究》中作如是断句，但并未做具体说明。

③ 郭茂倩《乐府诗集》，第635页，北京，中华书局，2009。

为乐未几时，遭世险巇。逢此百罹，零丁荼毒，愁懑难支。遥望辰极，天晓月移。忧来填心，谁当我知。一解　戚戚多思虑，耿耿不宁。祸福无形，唯念古人，逊位躬耕。遂我所愿，以兹自宁。自鄗山栖，守此一荣。二解　暮秋烈风起，西蹈沧海。心不能安。揽衣起瞻夜，北斗阑干。星汉照我，去去自无他。奉事二亲，劳心可言。三解　穷达天所为，智者不愁，多为少忧。安贫乐正道，师彼庄周。遗名者贵，子熙同巇。往者二贤，名垂千秋。四解　饮酒歌舞，不乐何须。善哉照观日月，日月驰驱，轗轲世间。何有何无，贪财惜费，此一何愚。命如凿石见火，居世竟能几时？但当欢乐自娱，尽心极所嬉怡。安善养君德性，百年保此期颐。“饮酒”上为趋。[①]

——古辞《满歌行四解》

《宋书·乐志》作“饮酒下为趋”，[②]文学古籍刊行社版《乐府诗集》作“饮酒丄为趋”[③]（“丄”，古同“上”），上海古籍出版的《乐府诗集》作“饮酒上为趋”，[④]中华书局版的《乐府诗集》作“饮酒上为趋”。以上各本《乐府诗集》都认为“饮酒歌舞”以上包括正曲四解的部分为“趋”，显然此种理解不正确。根据对乐府诗“趋”的常识判断，《宋书·乐志》记载“饮酒歌舞”以下是此乐章的“趋”是正确的。“丄”、“上”、“下”，字形极其相似，我们有理由认为，这是传抄讹误造成的。

步出夏门，东登首阳山。嗟哉夷叔，仲尼称贤。君子退让，小人争先。惟斯二子，于今称传。林钟受谢，节改时迁。日月不居，难得久存。善哉殊复善，弦歌乐情。一解　商风夕起，悲彼秋蝉。变形易色，随风东西。乃眷西顾，云雾相连。丹霞蔽日，彩虹带天。弱水潺潺，叶落翩翩。孤禽失群，悲鸣其间。善哉殊复善，悲鸣在其间。二解　朝游青泠，日暮嗟归。“朝游”止此为艳蹙迫日暮，乌鹊南飞。绕树三匝，何枝可依。卒逢风雨，树折枝摧。雄来惊雌，雌独愁栖。夜失群侣，悲鸣徘徊。芃芃荆棘，

① 郭茂倩《乐府诗集》，第636页，北京，中华书局，2009。
② 沈约《宋书》，第21卷，第621页，北京，中华书局，1974。
③ 郭茂倩《乐府诗集》，第1178页，北京，文学古籍刊行社，1955。
④ 郭茂倩《乐府诗集》，第389页，北京，上海古籍出版社，1993。

葛生绵绵。感彼风人，惆怅自怜。月盈则冲，华不再繁。古来之说，嗟哉一言。“蹙迫”下为趋。①

——魏明帝《步出夏门行二解》

“‘蹙迫’下为趋”，《宋书·乐志》及各本《乐府诗集》的记载一致。关于“‘朝游’止此为艳”，则各本记载均不相同。《宋书·乐志》作“‘朝游’上为艳”，②文学古籍刊行社出版的《乐府诗集》作“‘朝游’上此为艳”，③中华书局《乐府诗集》则作“‘朝游’止此为艳”。若按《宋书·乐志》理解，“步出夏门，东登首阳山。……善哉殊复善，悲鸣在其间”为“艳”，“蹙迫日暮，乌鹊南飞。……古来之说，嗟哉一言”为“趋”，“朝游青泠，日暮嗟归”则无从解释，并且“艳”包含了正曲二解。文学古籍刊行社版《乐府诗集》与中华书局版《乐府诗集》，一“上”一“止”，显然是传抄讹误。若作“上”解，即“‘朝游’上此为艳”，明显语句不通，句意不明；若作“止”解，则“步出夏门，东登首阳山。……善哉殊复善，悲鸣在其间”为正曲“解”的部分，“朝游青泠，日暮嗟归”为“艳”，“蹙迫日暮，乌鹊南飞。……古来之说，嗟哉一言”为“趋”。关于此，崔炼农在《“乱”之源流考辨》中认为这是“‘前有艳词（歌），曲后有趋’之类合注方式在歌辞记录上的一种具体落实。”且“整体而言，‘艳’的位置固定于正曲之前并无可疑”。④由此看来，崔氏认为“朝游”八句为“艳”，中间正曲二解，“蹙迫”之后为“趋”。但是从歌辞内容上看，“朝游”八句在此为承上启下的句子，只能置于中间，而不能放在开头“艳”的位置；从押韵角度看，自“朝游”始，“归”“飞”“摧”“徊”，均为上古音微部字，押的十三辙中的灰堆韵，显然这是一个不可分开的整体。所以此种说法并不恰当。当然，“艳”位于正曲“解”与“趋”之间，显然也并不符合要求。所以，笔者认为此首乐府歌诗留存至今的歌辞文本本身存在疑点，或是流传过程中诗句的遗漏，或是传抄中字词讹误，有待进一步考证。

作者简介：闫运利，女，1987 年 1 月生，河北邢台人，现为首都师范大学文学院 2011 级硕士生。

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第 546 页，北京，中华书局，2009。
② 沈约《宋书》，第 21 卷，第 621 页，北京，中华书局，1974。
③ 郭茂倩《乐府诗集》，第 1053 页，北京，文学古籍刊行社，1955。
④ 崔炼农《“乱”之源流考辨》，《云南艺术学院学报》，2006 年第 3 期。

从服饰看汉乐府的世俗性与娱乐性
——以《羽林郎》为中心

◇刘　玲

（北京，首都师范大学中国诗歌研究中心，100089）

提要：汉乐府中有这样一类作品，通过对服饰器物的详尽描述塑造了一个个明艳动人的人物形象，其中充满了夸张与虚构的成分，呈现出一种审美化、娱乐化的倾向。汉乐府这些作品，并非对于社会的真实写照，而是一种世俗化的艺术作品，它的功能不在于“美刺”、不在于“兴观群怨”，而是旨在满足人们对于娱乐的需要，是一种盛世享乐风气下的娱乐作品。

关键词：汉乐府；羽林郎；服饰；审美娱乐

一、《羽林郎》中的服饰与器物

在汉乐府中，有这样一首脍炙人口的作品，讲述了一位貌美的胡姬在当垆卖酒时义正词严而又委婉得体地拒绝了一位权贵家奴调戏的故事，这就是《羽林郎》。我们在读这首诗时，往往为胡姬的美貌和果敢所打动，这样一个美丽与智慧并存的卖酒姑娘形象在我们心中留下了深刻的印象。

诗中花了大量的笔墨来渲染胡姬的美貌俏丽，她穿着“长裾连理带，广袖合欢襦”，戴着“蓝田玉”的头饰和“大秦珠”的耳环，一头浓密的秀发梳成两鬟，世间罕见，而鬟上的珠宝装饰更是价值连城，“一鬟五百万，两鬟千万余”。初读此诗，我们总被这大量的渲染所吸引，胡姬的美貌与装束给予了我们视觉上的享受。但是，细细想来，在这美艳到极致的视觉享受背后，似乎隐藏着一些疑问。这位胡姬究竟何许人也？一个当垆卖酒的姑娘，其服饰竟然如此美艳奢华，显然是不合情理的。

（一）蓝田玉

玉器是一种非常珍贵的特殊工艺品。玉的硬度高，制作难度大，且不耐磕碰，因此，玉器一般都是作为工艺品而非劳动工具存在。殷人将玉看作沟通天人的灵物，周人将玉作为礼乐文化的载体。汉代，玉器的使用更为广泛，形式也更丰富，包括祭玉、瑞玉、葬玉等礼器和配饰、雕刻摆件等艺术品。“蓝田玉”，是中国开发利用最早的玉种之一，早在在新石器时代晚期，先民们就发现了蓝田玉坚硬的品质、细腻的纹理与美丽的颜色，进行开采和制作。从考古发掘中，我们可以找到一些相关资料。目前可见的有龙山文化菜玉铲和战国大玉钺。尤其战国大玉钺工艺十分精美，绝非用于战斗的真实武器，而是王室用于战争礼神或宗庙祭祀的礼器。这两则材料中的玉器虽然保留着铲和钺的外形，却都是作为备而不用的礼器。秦朝设蓝田县，秦始皇初定天下命丞相李斯采蓝田玉制玉玺，可见蓝田玉确为玉中珍品。由这些材料可知，直至秦代，蓝田玉基本都是作为祭祀礼神的祭玉或朝觐等礼仪时的瑞玉，是一种王权的象征。《汉书·地理志》中记载“蓝田，山出美玉。”[①]《后汉书·外戚传》、《郡国志》等历史文献也有蓝田产玉的记载。在文学作品中更是频频出现蓝田玉的字眼，例如班固《西都赋》曰“蓝田美玉”、张衡《西京赋》曰“蓝田珍玉”。李善注：“范子计然曰，‘玉英出蓝田，是蓝田出美玉，由来已远，而两汉为尤盛，故史家著述，文人词赋，均盛称焉。余若《广雅》、《水经注》、《名医别录》、《周礼》贾疏、《元和郡县志》、《太平寰宇记》、《太平御览》、《大观本草》诸书，率亦莫不及之。’”从这些文献记载中可以得知，蓝田玉在汉代社会非常著名，甚至可以看作是美玉的代表，人们在提及美玉时，首先想到的就是蓝田玉。那么，蓝田玉在汉代的使用情况如何，是否在社会生活中得到普及呢？文学作品中都将蓝田玉视作珍宝，在出土文物数量也比较少。在出土的汉代玉器中，经过考古学家和地质学者的考查，认为有两件很像现今的蓝田玉，一件是在陕西汉武帝茂陵附近出土的大型玉铺首嵌在古墓门上；另一件是故宫博物院藏的汉代玉佩。第一件显然是用作墓葬的装饰，是帝王所享用的。而第二件玉佩，是一个舞女的形象，高9.5厘米，长片形，玉人头大，细腰，长袖，裙摆拖地，作扬臂甩袖舞蹈状。在汉代玉器中，舞女玉佩是较为常见的一种。解放后在11处汉代墓葬，

---

① 班固《汉书》，第28卷，第1543页，北京，中华书局，1964。

出土了大约30件舞女形的玉佩。就出土这种玉佩的11处墓葬而言，墓主皆为王侯。可见舞女玉佩，在当时并非是一般人可以使用的。虽然出土文物具有一定的偶然性，不能仅凭这两件出土玉器就断定蓝田玉在当时仅供王侯贵族使用，但是，综合各方面资料，以及对当时社会生产力和社会富庶程度的逻辑推测，加之同当今社会进行类比，我们大致可以推断，汉代社会绝非人人皆可镶金戴玉，而蓝田玉更是作为奢侈品的代表，只流行于上流社会，为王侯贵族和达官显宦等少数人所享用。因此，《羽林郎》诗中的这位“酒家胡”在现实生活中是断然没有机会“头上蓝田玉”的，就如同我们当今社会中的酒店服务员等小生意人没有机会拥有LV、Prada等高端奢侈品一样。

（二）大秦珠

既然“蓝田玉”是高端奢侈品，那么“大秦珠”又是什么呢？大秦是古代中国对罗马帝国及近东地区的称呼。汉代丝绸之路的开通，加速了东西方文明的交流，而罗马正位于贸易路线上的终点，当时的中国将其称为“大秦”。《后汉书·西域传》：“大秦国一名犁鞬，以在海西，亦云海西国。地方数千里，有四百余城。”[①]并记载了大秦国的物产丰富奇特，“土多金银奇宝，有夜光璧、明月珠、骇鸡犀、珊瑚、虎魄、琉璃、琅玕、朱丹、青碧”。所谓“大秦珠”，或是泛指传入中土的大秦珠宝，或是特指其中的某一类。《羽林郎》中称胡姬“耳后大秦珠”，《陌上桑》中称罗敷“耳中明月珠”，而明月珠恰好是大秦国之珍宝，由此观之，大秦珠与明月珠似乎为同一物。根据章鸿钊先生《石雅》一书中的考证，由大秦国传入中土的明月珠应为金刚石一类的珍宝。[②]中国本土的金刚石矿藏资源非常贫乏，古代从未有发现和开采金刚石矿藏的记录，可见金刚石对于汉人而言的确是稀世珍宝。又《十洲记》称“周穆王时，西胡献昆吾割玉刀及夜光常满杯”，“刀切玉如切泥”，“秦始皇时，西胡献切玉刀”。西胡进献的“割玉刀”、“切玉刀”，正是金刚石。既是进献之物，必定是中土稀缺的奇珍异宝。即便是在胡汉交流逐渐频繁的汉代社会，从大秦国传来的金刚石制品也应该是非常贵重的珠宝。

妇人佩戴耳饰的传统由来已久。周代贵妇人就配瑱，以统系于衡笄的两端垂至耳边。汉代妇人主要的耳饰有珥和珰。珥可以悬挂在簪下，

① 范晔《后汉书》，第88卷，第2919页，北京，中华书局，1973。
② 章鸿钊《石雅》，第90—102页，上海，上海书店出版社，1990。

垂于耳畔，和瑱相同，也可以直接用绳子系在耳朵下面，或挂在珰下。瑱和珥都是不穿耳的，这两种耳饰都产生于中原本土。而珰则是由少数民族传入的耳饰。《释名·释首饰第十五》："穿耳施珠曰珰，此本出于蛮夷所为也。蛮夷妇女，轻淫好走，故以此琅珰锤之也。今中国人效之耳。"珰是穿耳而过的，与当今女子穿耳洞佩戴耳饰相类。珰的佩戴形式分为两种，一是"作珠状，附于耳前"，二是"作圆杆状，穿于耳前后"。[①]胡姬"耳后大秦珠"正是珰穿于耳后的佩戴方式。胡姬本就是异族女子，大秦珠也是西域之物，佩戴更是选用富有异族气息的穿耳而过饰于耳后的方式，如此一来，胡姬的形象便充满了神秘美艳的异域风情。这样一个光鲜亮丽的异族卖酒女郎，正是最能够引起人们兴趣的典型艺术形象。

（三）发型

鬟是汉代女子流行的发型，汉画像砖中乐舞杂技的舞女和坐而宴饮的妇人均梳双鬟，彭山陶俑也有梳双鬟的女子头像。汉人注重发型之美，当时流传谣谚"城中好高髻，四方高一尺"，可见大家争相模仿京城流行的时尚发型。《后汉书·明德马皇后纪》注引《东观纪》："明帝马皇后美发，为四起大髻，但以发成，尚有余，绕髻三匝。"[②]汉代女子还佩戴假发以梳成各种高难度发型，足见当时对于丰满华丽的发型的追求。《羽林郎》中描写胡姬"两鬟何窈窕，一世良所无"，留给人们无限的想象空间。这位胡姬的双鬟究竟是什么模样，诗中没有交代，但用"何窈窕"这样的感慨和"一世良所无"这样的夸张，让我们想象胡姬黑亮浓密的秀发绾成如同流云一般的双鬟，窈窕绰约。"一鬟五百万，两鬟千万余"并非指胡姬的头发本身，而是指鬟上饰物价值不菲。曾昭燏先生在《论周至汉之首饰制度》一文中论及："鬟为《说文》新附字，释为总发，又云'按古妇人首饰，琢玉为两环。'据此则鬟有二义，一为束发，一为发上所加玉饰。……后汉辛延年《羽林郎》诗：'胡姬年十五，春日独当垆。……两鬟何窈窕，一世良所无。一鬟五百万，两鬟千万余'，所'两鬟何窈窕'，似以形容发鬟之美，而'一鬟五百万，两鬟千万余，'则言鬟上所附珠玉饰物之价值。"[③]胡姬的头发本身或许可以

---

① 曾昭燏《曾昭燏文集》，第202—203页，北京，文物出版社，1999。
② 范晔《后汉书》，第10卷，第408页，北京，中华书局，1973。
③ 曾昭燏《曾昭燏文集》，第198页，北京，文物出版社，1999。

出落得如此浓密美丽，但发饰如此价值连城，绝对是出于诗人的夸张与虚构。诗人通过对窈窕双鬟和鬟上珍贵饰物的极力渲染，将胡姬的美丽推向极致。

诗人通过“头上蓝田玉，耳后大秦珠。两鬟何窈窕，一世良所无。一鬟五百万，两鬟千万余”这几句，极度夸张地描摹了胡姬流光溢彩的首饰、风鬟雾鬓的秀发和充满异域风情的妆扮，塑造了一个光彩夺目的异族少女形象。

（四）服装

如果说这些描写极力渲染了胡姬的美，那么她的着装则在美的基础上更突出了一个“艳”字。诗中描写她穿着“长裾连理带，广袖合欢襦”，从字面上已经可以嗅到香艳的气息。“连理带”和“合欢襦”究竟是什么样的物件，历史文献没有记载，出土文物也并未发现相关的画像或器物，只有在文学作品中尚能找到一些记录。然而，文学作品中“连理带”和“合欢襦”的首次出现就是在这首《羽林郎》中，且同时代并未出现其他记载，因此我们无法得知“连理带”、“合欢襦”是汉代真实存在的实物或是诗人的艺术想象创作，更无法推断二者的形式以及穿着的场合。但是，在后世文学作品中常常出现这样的字眼，我们可以从中推知一二。陈后主《乌栖曲》“合欢襦熏百和香，床中被织两鸳鸯。乌啼汉没天应曙，只持怀抱送郎去。”施肩吾《起夜来》“香销连理带，尘覆合欢杯。”王立道《拟客从远方来》“手裁合欢襦，加以锦绣缘。余为连理带，杂佩相纠缠。”归入《香艳丛书》的陈维崧《妇人集》中收录陆圻《望远曲》其三“举体乍飘连理带，定情羞解合欢襦。”从这些诗作来看，“连理带”和“合欢襦”都是用来写夫妻恩爱成婚或是情人风流韵事的，带有明显的闺中私密色彩。

“连理”的本义是异根草木，枝干连生，汉班固《白虎通·封禅》：“德至草木，朱草生，木连理。”后用来喻结为夫妇或男女欢爱。《佩文韵府》中



万堂人物画像石



乐舞百戏图

有“连理枝”、“连理榆”、“连理橘”、“连理槐”、“连理柯”、“连理襦”、“连理裙”、“连理衣”、“连理枕”、“连理锦”、“连理文”等词条，皆与男女相爱相守有关。尤其是服装器物中的“连理”，如“连理襦”、“连理枕”等，往往与“合欢”、“鸳鸯”、“回文”、“双文”等对举。譬如雷管诗“且留连理枕，莫卷合欢衾”，这两件物品显然都是夫妻房中所备，诗中特意点出“连理枕”与“合欢衾”，既体现了男女之间的恩爱，也让整首诗多了几分香艳的情调。

“合欢”本是树名，至晚而合，又名“合昏”。古时男女成婚多在傍晚黄昏之时，“昏”即“婚”的本字，因此合欢树有男女成婚的寓意。又合欢树其叶为羽状复叶，小叶对生，排列在叶轴的左右两侧，其花为头状花序，合瓣花冠，这种叶片成双成对、花瓣簇拥相覆的形态便引申出男女交欢的含义。由此可见，文学作品中常常用“合欢”来指代男女婚恋关系是并非毫无依据的。汉画像砖中亦常出现合欢树，其图案为圆团形，比较规则。其中一些合欢树的图案甚至可以清晰地看到树枝相互交错，呈伏羲女娲交尾之状。这样的图案应该是整个社会约定俗成的，可以推测汉代织锦或许亦有合欢图案的花纹。汉代班婕妤《怨歌行》有“裁为合欢扇，团团似明月”，南朝刘孝威《七夕穿针》有“故穿双眼针，时缝合欢扇”，这里的“合欢扇”即是团扇，与画像砖中所见合欢树的形状非常相似。《古诗十九首·客从远方来》有“文采双鸳鸯，裁为合欢被”，这里已经说明绮罗上织的是鸳鸯图案，而“合欢被”则是体现夫妻情意的一种文学表达，功能上或许是特指夫妻之间所使用的被衾。“合欢被”之形式，或许是由两块布拼缝而成，取合欢之意。后世多以“合欢”来写男欢女爱之情，如东晋杨方有《合欢诗》五首，皆是写男女情投意合相合而欢的。又元代女子亵衣称为“合欢襟”，又称“合欢”，是一种特殊的服装形式。“合欢襟”后背袒露，以带子相连，肩部无带，穿时由

后向前，在胸前用一排扣子系合，或用绳带等系束，其面料多用织锦，图案为四方连续。《羽林郎》中胡姬所穿的“合欢襦”，虽然不会是像元代女子“合欢襟”这样的亵衣，但也有可能是某种款式比较开放的衣服，或者是织有合欢图案花纹的衣服。无论是合欢的款式，还是合欢的花纹，都是象征着男欢女爱之情的物品，是应该藏于深闺而非露于街头的。而胡姬却穿着“连理带”、“合欢襦”当垆卖酒，很大程度上增添了她香艳的美态。汉代服装在制式上有一定的规则。从出土文物来看，汉代妇人所穿曲裾或襦裙，大多以垂胡形袖和窄袖为主。窄袖衣以其制作简单且便于劳动而流行于劳动人民之中，而贵族妇女则多用垂胡形袖。马王堆汉墓出土帛画上所绘墓主轪侯夫人所穿正是垂胡形袖的深衣。这种形制的衣袖看似广袖，其实不然。根据《礼记集解》、《礼记集说》、《深衣考》等文献的记载推算，袖宽约 46 厘米，而袖口宽却只有 23 厘米，袖口下缘至腰为弧形，须中规，即为圆形之一段。可见，垂胡形袖并非广袖，而是呈圆弧状，袖身垂阔而袖口窄小。这种衣袖在贵妇人中较为流行，譬如山东汉墓画像石中妇人皆为此装束，显示出端庄的仪态。广袖与垂胡形袖不同，在袖口处不再收小。广袖原本产生于歌舞伎的舞衣，汉画像砖的乐舞图中常常可见婀娜多姿的舞女，宽松长大的衣袖在风中飞扬。这种广袖增添了衣袖的装饰性，突出了服饰的审美倾向，成为一种新潮时尚的服装款式。诗中说胡姬穿着“长裾连理带，广袖合欢襦”，既写出了她服装香艳，也写出了她造型时髦。

诗中没有直接对胡姬的相貌进行描写，而是通过对服装饰物的铺排和夸张，塑造了一个光彩夺目、风情万种的异族少女形象。这样一个令人心动的胡姬，竟然还是一个当垆卖酒的酒家胡，这显然是文学创作中的一个典型艺术形象，在她的身上一定会有故事发生，这极大地满足了人们的艺术想象和审美需求。

（五）其他

《羽林郎》一诗中除了对胡姬的装饰进行了极度的夸张之外，对其他器物的描写也贵气十足。

根据诗中的交代，羽林郎冯子都只不过是霍氏家奴，却派头十足，驾着车马而来，银色的马鞍光彩闪耀，车盖上饰有翠鸟的羽毛。这都是充满了富贵之气的装饰。姑且不论冯子都是否有这样的财力，但这样的描写色彩绚丽，的确能够产生很好的视觉效果。

诗中不仅大肆渲染了胡姬和冯子都的装饰，还极力展现出酒家中餐具的珍贵。诗中提到“就我求清酒，丝绳提玉壶。就我求珍肴，金盘脍鲤鱼”。金玉都是象征着富贵的物品，在汉代，玉石的确用于制作容器、用器等，但从玉石开采和制作工艺的复杂程度来看，这些玉器是不会大规模流行于街头酒肆之中的。至于金盘，并非真正的金质容器，而是鎏金器。汉代虽然国力强盛，但纯金容器还是极少见的，即便是当时比较盛行的鎏金器，也只流行于王侯权贵之中。所谓鎏金器，“是用金末与水银生成金汞齐，涂于其他金属器上，再加热使水银蒸发，金遂附着于器面不脱。但在制作过程中产生的水银蒸气却有剧毒。……统治阶级使用的豪华的‘金涂’或‘黄涂’器上，其实正涂满了工匠们的斑斑血泪”。[①]诗中酒家的“玉壶”和“金盘”显然都属于文学创作。从表达效果上来看，以玉壶盛清酒，如同流动的碧玉，更显晶莹清澈，又与“金盘脍鲤鱼”相得益彰，一个清新雅致，一个富丽堂皇，给人以雅丽的审美感受。

《羽林郎》一诗塑造了两个典型的艺术形象，一个是当垆卖酒的胡姬，另一个是仗势欺人的冯子都，这两个人物在社会中是很具有代表性的，二者之间很容易发生一些让人们很感兴趣的故事。尤其是胡姬的身份非常特殊，她不仅是异族少女，而且从事卖酒的职业，作者在塑造这一形象时，极尽夸张之能事，通过对服装首饰的铺排，将文字所能表达出来的美艳的极致全部赋予胡姬，极大地满足了读者和观众对妙龄异族卖酒少女的想象。这样一个身份典型的胡姬少女受到羽林郎的调戏，仿佛已经是情理之中的事情。作者之所以要夸张和虚构这些华丽的装饰和器物，则是出于普通百姓对于上层富贵生活的憧憬和想象。爱美之心人皆有之，然而，上层的王公贵族达官显宦才有更加雄厚的财力去追求美，他们引领着时尚的潮流，体现了美的风向标。当时有谣谚“城中好高髻，四方高一尺。城中好广眉，四方且半额。城中好大袖，四方全匹帛”，[②]可见当时对都城风尚的仿效。《后汉书·五行志》：“桓帝元嘉中，京都妇女作愁眉、啼粧、堕马髻、折要步、龋齿笑。……始自大将军梁冀家所为，京都歙然，诸夏皆放效。”[③]梁冀妻孙寿是当时时尚界的引领者，她所创制的妆容仪态广为流行。由此可见，在普通百姓心目中，美

① 孙机《汉代物质文化资料图说》，第 430 页，上海，上海古籍出版社，2011。
② 范晔《后汉书》，第 24 卷，第 853 页，北京，中华书局，1973。
③ 范晔《后汉书·五行志》，第 3270 页，北京，中华书局，1973。

丽和时尚是源于上层社会的，他们对于富贵人家奢华的装饰、享乐的生活以及贵妇人珠光宝气的服饰妆容既好奇又羡慕，并认为那就是美。因此，在这首诗中，作者为了塑造极具美感的典型形象，迎合人们对于美的想象，便将这些华丽的美全部投射在胡姬、冯子都和酒家的陈设中，满足了人们的审美需求。

二、汉乐府其他相关篇目中的服饰与器物

在汉乐府中，像《羽林郎》这样对服饰进行详尽的描绘是一种比较常见的写法，比较典型的还见于《陌上桑》和《古诗为焦仲卿妻作》两首诗中。

《陌上桑》一诗中对服饰的描写主要集中在两部分，一是罗敷的衣着，二是罗敷夸夫时对夫婿乘骑和配饰的叙述。诗中写罗敷“头上倭堕髻，耳中明月珠。缃绮为下裙，紫绮为上襦”。“倭堕髻”是当时所流行的发型。崔豹《古今注》中记载：“倭堕髻，一云堕马之余形也。”“堕马”，即堕马髻，是梁冀妻孙寿所创发型。《奁史》（嘉庆二年伊江阿刻本）卷71记载“桓帝元嘉中，京师妇人作堕马髻。堕马髻者，侧在一边，自梁冀家所为，京师皆效。”堕马髻是将头发侧在一边梳成一个发髻，形成一种不平衡的美感，在当时广为流行。倭堕髻之形也正是如此。“明月珠”是一种珠宝。《异物志》记载：“鲸鲵或死沙上，皆无目，俗言目化为明月珠。”相传明月珠是由鲸鱼之眼所化。司马相如《上林赋》云：“明月珠子，玓瓅江靡。”《史记索隐》引应劭云：“明月珠子生于江中，其光耀乃照于江边也。”[①]足见明月珠之璀璨。诗中罗敷以明月珠为耳饰，更显光彩夺目。再看罗敷的衣装，上为紫绮之襦，下为缃绮之裙。绮是一种有文彩的丝织品，《说文》“绮，文缯也”。缃是浅黄色，《说文》“缃，帛浅黄色也”。可见罗敷穿的是丝织布料的衣服，丝织品比起麻布来更华丽更有光泽。上身紫色，下身浅黄，紫色与黄色恰是对比色，这种强烈的色彩反差更加凸显了罗敷的俏丽。

如果说这段对于罗敷的描写并不算过于夸张的话，那么罗敷夸夫时对夫婿的形容则是极尽夸张之辞。首先，罗敷叙述了夫婿的宦场升迁史：“十五府小吏，二十朝大夫，三十侍中郎，四十专城居。”罗敷尚且

---

① 司马迁《史记》，第117卷，第3019页，北京，中华书局，1963。

不足 20 岁，其夫婿又怎么会年逾 40 呢？这一段话显然是一种虚构，通过对夫婿的赞扬向使君施压。接下来，罗敷又对夫婿的坐骑和配饰进行描述，这二者正是最能够体现男子身份和地位的标志。“东方千余骑，夫婿居上头。何用识夫婿？白马从骊驹。青丝系马尾，黄金络马头。腰中鹿卢剑，可直千万余。”其中“黄金络马头”一句是乐府诗中常用套语，在《乐府诗集》中共出现了三处，其余两处分别是在《相逢行》和《鸡鸣》中，皆用来形容家庭之富贵与地位之显赫，俨然成为达官显宦的身份象征。罗敷对夫婿夸赞究竟有几分真实性很难判断，若要断定“青丝系马尾，黄金络马头”是虚构，似乎只有推测而显得证据不足，但是，从下一句的“鹿卢剑”中可以得知，这些言辞中夸张和虚构的成分比较大。《宋书 · 礼志》注云：“古剑首以玉作鹿卢，谓之鹿卢剑。”《史记 · 刺客列传》正义中记录秦王：“召姬人鼓琴，琴声曰：‘罗縠单衣，可裂而绝；八尺屏风，可超而越；鹿卢之剑，可负而拔。’”[①]琴歌中说秦王之剑是鹿卢剑，即便是指代，也可看出鹿卢剑象征着至高的地位。《宋书 · 志第八 · 礼志》中记载“世祖嫌侯王强盛，欲加减削”，于是在首当其冲的礼制上进行制度的规范，颁布了二十四则规定来限制王侯的行为，其中有一则“剑不得鹿卢形”。又《宋书 · 志第十七 · 符瑞上》记载“太宗为徐州刺史，出镇彭城，昭太后赐以大珠鹿卢剑，此剑是御服，占者以为嘉祥。”[②]可见，鹿卢剑是天子御用之物，连王侯尚且不可僭越佩带。《隋书 · 志第六 · 礼仪六》载“皇太子……带鹿卢剑”，[③]《新唐书 · 志第十四 · 车服志》载“鹿卢玉具剑如天子”[④]，这些材料都说明鹿卢剑是皇室御用，象征着天子的至高无上的权力。目前可见关于鹿卢剑最早的明确规定即是在《宋书》中，虽然已是六朝时期，离汉代有一定的时间距离，但是综合以上材料进行推测，在汉代，即便鹿卢剑并非只有天子方可佩带，但也一定只存在于王室成员之中，而罗敷的丈夫并非王族，是不可能配鹿卢剑的。

《古诗为焦仲卿妻作》一诗的产生年代尚未有定论，诗前小序云：“汉末建安中，庐江府小吏焦仲卿妻刘氏，为仲卿母所遣，自誓不嫁。其家逼之，乃投水而死。仲卿闻之，亦自缢于庭树。时人伤之，为诗

---

① 司马迁《史记》，第 86 卷，第 2535 页，北京，中华书局，1963。
② 沈约《宋书》，第 27 卷，第 786 页，北京，中华书局，1974。
③ 魏徵《隋书》，第 11 卷，第 218 页，北京，中华书局，1982。
④ 欧阳修、宋祁《新唐书》，第 24 卷，第 517 页，北京，中华书局，1975。

云尔。”我们姑且认为序为后世所补，并从序说，将此诗归于汉末建安。因诗作的创作年代较晚，所以在此只作为辅例简要分析。

诗中对刘兰芝被遣回前时的装束做了细致的描述：“足下蹑丝履，头上玳瑁光。腰若流纨素，耳着明月珰”，足见其“严妆”之“精妙”。《释名·释衣服》言“履，礼也，饰足以为礼也。”履以丝制者居多，故称“丝履”。“丝履”是以丝织品制成的鞋，古为华贵之服，但在汉代，随着生产力的发展，丝履的普及程度也大为提高。贾谊《治安策》称“今民卖僮者，为之绣衣丝履偏诸缘，内之闲中，是古天子后服，所以庙而不宴者也，而庶人得以衣婢妾”。在先秦文化传统中，服饰是等级的象征，贾谊在此是指责庶人、商贾无视天子之尊的现象。但若其言属实，那么丝履在当时已经较为普遍了，因此诗中说刘兰芝“足下蹑丝履”尚也不足为奇。《晏子春秋·内篇谏下》记载“景公为履，黄金之綦，饰以银，连以珠。”可见履的制作非常讲究。当然，这是王侯之履，汉代等级较低的履自然不会如此华丽。然而，在丝履上增添一些绣纹饰物，却是现实的。总之，丝履是一种相对华美的鞋，因此，在这首诗中，作者没有让刘兰芝穿麻枲杂履，而是穿光鲜亮丽的丝履，这是出于审美需要的一种文学的选择。

“玳瑁”，即瑇瑁，是一种海龟，其甲可以制成装饰品。《史记·司马相如传》中有“瑇瑁鳖鼋”，张守节《正义》云“似觜觿，甲有文，出南海，可饰器物也。”以玳瑁为饰的历史比较悠久，《史记·春申君列传》就有记载：“赵使欲夸楚，为瑇瑁簪，刀剑室以珠玉饰之，请命春申君客。”[①]《后汉书·舆服下》：“贵人助蚕服，纯缥上下，深衣制。大手结，墨瑇瑁，又加簪珥。”[②]可见玳瑁应是一种比较珍贵的饰品。

“纨素”是洁白精致的细绢，属于高档丝织品。“明月珰”是明月珠制成的耳环，上文已经对明月珠和珰都有所介绍，此处不再详述。

刘兰芝即将辞别夫家，所以她精心装扮，如同进行某种仪式一般，进行最后的告别。作者在这里让刘兰芝穿上最华丽的衣服，戴上最精致的首饰，将她塑造成一个“精妙世无双”的美丽女子，不仅是一种视觉审美的艺术需要，符合当时的审美理念，同时，这样美好的女子即将被遣回家，无疑也为整个场景添加了一丝凄美的色彩。

---

① 司马迁《史记》，第78卷，第2395页，北京，中华书局，1963。
② 范晔《后汉书》，第3677页，北京，中华书局，1973。

诗中在写到刘兰芝再婚时，对迎亲的仪仗进行了描写。“青雀白鹄舫，四角龙子幡。婀娜随风转，金车玉作轮。踯躅青骢马，流苏金镂鞍。赍钱三百万，皆用青丝穿。杂彩三百匹，交广市鲑珍。从人四五百，郁郁登郡门。”从这一段文字中我们看到了盛大非常的排场和价值不菲的彩礼。“舫”是船的意思，“青雀白鹄舫”即画船上绘有青雀和白鹄的图案，四角挂着绣有龙的旗幡，轻轻地随风飘荡，显然是豪华的游船。迎亲的马车以金为车以玉作轮，缓步前行的青骢马，套着四周垂着彩缨刻着金饰的马鞍，这是何等的富贵，显然是夸张的笔法。再看府君所赠的彩礼，礼金三百万，各色绸缎三百匹，以及从各地采购来海味珍馐。诗人在叙述时不仅气势如虹地将这些彩礼铺排出来，而且还进行了细致的描写。这三百万钱全用青色的丝线穿着，在视觉效果上显得更加精致，画面感更加强烈。当然，这林林总总、杂彩斑烂的彩礼和车马不可能是写实，而是为了渲染府君显赫的家世和雄厚的财力。诗把迎娶的场面描写得纷纷攘攘，五光十色，令人眼花缭乱，目不暇接，使诗在冗长的叙述中陡然掀起一道波澜，文笔顿时生辉，符合读者的审美需要。沈德潜对此评说：“长篇诗若平平叙去，恐无色泽。中间须点染华缛，五色陆离，使读者心目俱炫。如篇中新妇出门时‘妾有绣罗襦’一段，太守择日后，‘青雀白鹄舫’一段是也。”

诗人之所以在诗中讲述故事时对服饰、妆容、器物等细节描写洒墨如泼，主要是为了在纵向的平铺直叙中，加入横向的细节铺排描写，使诗歌的节奏变化起伏、错落有致，也使整首诗在情节更加充实，人物形象更加丰满，在视觉效果上更具有色彩感和画面感。而这些对于服饰器物的铺排并不是写实，更多是诗人创作的想象，往往是出于对华丽、富贵以及美的追求，是为了满足读者和观众对于审美的理念和娱乐的需求。

三、汉乐府的世俗性与娱乐性

在先秦时期，社会有着严格的等级划分，这种礼制的重要表现之一就是服饰。三《礼》中对于服制有着严格的规定，这种规范也体现在文学作品之中。《诗经》中对人物服饰的描写往往体现了其身份地位合道德修养，是一种相对来说比较写实，符合等级规范的文学表达。因此，我们往往可以通过服饰名物的考证来研究《诗经》作品的对象

和本义。

然而，在汉代，尤其是在乐府俗乐之中，我们看到的却是另外一番景象。根据上文的分析我们发现，乐府俗乐中所塑造的这些人物形象，无论是“先嫁得府吏，后嫁得府君”的刘兰芝，还是罗敷及其夫婿，甚至是当垆卖酒的胡姬，都穿戴着与其身份地位不甚相称的高贵服饰。几首诗在形象塑造和场景描绘时都采用极其华丽的笔法，将人物的美丽、服饰的奢华以及场景的热闹都写得惊心动魄，令人心驰神往，虽然都是夸张虚构，但是却极大地满足了读者和观众对于一个作品在审美和娱乐上的需求。在这些作品中，服饰器物与身份无关，与地位无关，与道德修养无关，只与美有关。

汉乐府与《诗经》中的人物塑造之所以有如此大的区别，主要在于二者产生的时代背景不同，所承担的功能也不同。《诗经》虽然作为文学作品，却是“礼”的组成部分，很大程度上承担着政治功能，包括在外交场合的赋诗言志，孔子所言“兴观群怨”，以及《毛诗序》中提到的“主文而谲谏”等。

而汉乐府则不同，尤其以《相和歌辞》、《杂曲歌辞》等俗乐为代表，这一类作品所承担的功能无关乎宗庙社稷和政治教化，而是以其引人入胜的故事性、戏剧性和艺术性来满足人们对娱乐的需求。这是一种文学世俗化的体现，与汉代的社会风气是分不开的。汉代在经历了秦末的战火之后，通过几代帝王的休养生息政策，社会生产力得到发展，各方面生产技术得到提高，生活相对富庶。尤其是武帝时加强对域外的交流，各国各民族的物质和文化都得到广泛的交融，汉朝作为丝绸之路上的一个泱泱大国，更是国力强盛，空前繁华。正是在这样一种富庶的物质条件之下，汉代所呈现出来的是一种繁华的、盛大的、享乐的精神面貌。

物质的丰富滋生了人们对于享乐的欲望，从考古发掘的汉代墓葬来看，当时普遍追求着一种奢侈的享乐生活，奢侈华贵是当时一种流行的审美观念。正是由于这种自上而下贯穿于整个社会的奢侈享乐之风，汉代的娱乐事业空前发达，歌舞艺人的队伍迅速壮大，或进入宫廷成为御用艺人，或为达官显宦、巨贾富商所豢养。这些歌舞艺人所表演的曲目，也就是今天我们看到的乐府诗，都是为了满足观众的娱乐需求而创作的。恰是因为其观众是享受着荣华富贵生活的上层名流，为了迎合他们的审美风尚，这些诗歌才呈现出奢华富贵的气象。这些艺术作品细节

中所反映出来的富贵之象并不是社会生活的真实写照，我们不能够通过这些来推断汉代社会的真实生产力水平和人民生活状况。从《羽林郎》、《陌上桑》、《古诗为焦仲卿妻作》等诗歌中，我们所看到的是一个个光鲜亮丽的人物形象、一幕幕富贵荣华的铺张场景，然而，这并不意味着这些都是社会真实，并不是说一个当垆卖酒的胡姬就真的是“头上蓝田玉，耳后大秦珠”，而是将上层社会的华丽气象套用在一个个戏剧性的故事中，是对故事角色和场面的艺术重构，旨在贴近观众的生活，迎合观众的审美观念。诗歌中所用到的一切道具，无论是光彩夺目的珠宝，还是香艳时髦的服饰，都是为了增强作品的娱乐性，符合观众奢侈华贵的审美观念，满足上层社会对于娱乐的需求。因此我们才从胡姬、罗敷和刘兰芝身上看到了贵妇的华美装束，从街头酒肆中看到了豪门宴饮的金杯玉盏。更有上文提到过的《相逢行》和《鸡鸣》两首诗，以铺陈的笔法来写达官显宦家中“黄金为君门，白玉为君堂”的奢侈气象。这些诗中，我们体会不到半点批判和讽刺的意味，反而是一种夸赞和欣羡的口吻，是一种娱乐化的艺术。

因此，我们认为，汉乐府诗歌并非对于社会的真实写照，而是一种世俗化的艺术作品，它的功能不在于“美刺”、不在于“兴观群怨”，而是旨在满足人们对于娱乐的需要，是一种盛世享乐风气下的娱乐作品。

作者简介：刘玲，女，1989 年生，现为首都师范大学中国诗歌研究中心 2010 级硕士生。

浅析魏晋游仙乐府与非乐府的差异

◇范长梅

（北京，顺义南法信，101300）

提要：魏晋乐府诗中以游仙为题材的作品，写得很有特色，极具研究价值。魏晋游仙诗，基本都表达了对神仙的向往以及无法成仙的感伤，有的借游仙来抒怀，把游仙作为一种精神寄托，有的则体现了作者对神仙和长生的矛盾心理，但在标题、形式、内容方面魏晋游仙乐府与非乐府游仙诗之间存在明显差异。造成这些差异的根本原因，笔者认为是音乐文学与非音乐文学的不同，直接原因是这两类诗的功用和作者不同。

关键词：魏晋；游仙诗；乐府

游仙诗是魏晋诗歌的重要组成部分，笔者认为凡表现与仙人交往、幻游仙境、渴望成仙等内容的诗歌都可以认定为游仙诗。关于游仙诗的研究有很多，但历来的研究者只是笼统地把这一时期的众多游仙诗作为一个整体来研究，专门研究游仙乐府诗的成果很少。通过统计郭茂倩的《乐府诗集》，笔者认定魏晋游仙乐府诗共有 25 首，它们分别是：成公绥《正旦大会行礼歌》、曹操《气出唱》（三首）、曹操《精列》、曹植《平陵东》、曹操《陌上桑》、曹操《秋胡行》（二首）、嵇康《秋胡行》（二首）、曹丕《折杨柳行》、陆机《东武吟行》、王粲《矛俞新福歌》、曹植《桂之树行》、曹植《苦思行》、曹植《升天行》（二首）、曹植《五游》、曹植《远游篇》、曹植《仙人篇》、曹植《飞龙篇》、曹植《驱车篇》、傅玄《云中白子高行》、陆机《前缓声歌》。通过统计逯钦立先生的《先秦汉魏晋南北朝诗》，得出的结果是非乐府游仙诗有 99 首。[①]梳理这两类诗的异同之处并找出造成这些差别的原因是本文的写作目的。

---

① 笔者为魏晋非乐府游仙诗列了一个表，具体篇目见附表。

一、相同点

魏晋游仙乐府与非乐府游仙诗共同构成了魏晋游仙诗。同样都是游仙诗，乐府游仙诗和非乐府游仙诗之间存在一些共同点，既包括了魏晋非乐府游仙诗与魏晋游仙乐府的共同点，也包括了魏晋游仙诗区别于汉代游仙诗的特点。作为游仙诗，魏晋游仙乐府和非乐府游仙诗有一些共性，它们都表达了对神仙的向往，以及无法成仙的感伤。同时受时代社会等因素影响，这一时期的游仙诗有很多是借游仙来抒怀，把游仙作为一种精神寄托，还有一些诗歌中明显地体现了作者对神仙和长生的矛盾心理。具体来说，有以下四点。

首先，是对神仙的向往。笔者认为游仙诗多表现与仙人交往、幻游仙境的内容，而一首诗要成为游仙诗，最关键的一点就是表达对神仙的向往、渴慕之情，由此才能引发与仙人交往、幻游仙境、祈求仙药、渴望长生不老等内容。如魏晋游仙乐府中的“乘飞龙，与仙期，东上蓬莱采灵芝。灵芝采之可服食，年若王父无终极”、[①]“愿登泰华山，神人共远游”、“思与王乔，乘云游八极”等都表达了对神仙的向往。而非乐府游仙诗中也有大量这样的描写，如“思欲登仙，以济不朽”、“愿登太华山，上与松子游”、“采药钟山隅，服食改姿容”等都属于此类。

其次，是对无法成仙的感伤。如曹操的《秋胡行·晨上散关山》写了真人去后作者“长恨相牵攀，夜夜安得寐，惆怅以自怜”的情形，表达了无法成仙的感伤。这样的例子在魏晋非乐府游仙诗中有很多，如阮籍的《咏怀诗》其十九：

> 西方有佳人，皎若白日光。被服纤罗衣，左右佩双璜。修容耀姿美，顺风振微芳。登高眺所思，举袂当朝阳。寄颜云霄闲，挥袖凌虚翔。飘飖恍惚中，流眄顾我傍。悦怿未交接，晤言用感伤。[②]

这首诗的最后两句“悦怿未交接，晤言用感伤”直接点明了作者的感伤之情。

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第410页，北京，中华书局，1979。

② 阮籍著、陈伯君校注《阮籍集校注》，第280页，北京，中华书局，1987。

再次，是出于对现实人生的感慨，转而把游仙当作精神寄托。与汉代不同，魏晋作为中国历史上的乱世，“名士少有全者”，很多文人写游仙诗是为了抒发内心的抑郁之情。因为在现实生活中不如意，所以把仙界想象得无限美好。钟嵘在《诗品》中提到郭璞的游仙诗时说：“但《游仙》之作，辞多慷慨，乖远玄宗。而云‘奈何虎豹姿’，又云‘戢翼栖榛梗’。乃是坎壈咏怀，非列仙之趣也。”[①]可以说郭璞开创了后世把游仙诗分为列仙之趣和坎壈咏怀两类的先河，钱志熙说“郭璞游仙诗中高蹈世外的游仙形象及其游仙精神，实际上也是对现实社会的一种否定”，[②]章培恒则认为是“由于自我意识的加强，文学的社会责任感减弱了。文学的创作首先并不是满足社会的需要——政治、教化的需要，而是为了满足自己，获得心灵上的快感”，[③]如嵇康的《五言诗三首》其三写道“俗人不可亲，松乔是可邻”，又如阮籍的《咏怀诗》其三十五：

世务何缤纷，人道苦不遑。壮年以时逝，朝露待太阳。愿揽羲和辔，白日不移光。天阶路殊绝，云汉邈无梁。濯发旸谷滨，远游昆岳傍。登彼列仙岨，采此秋兰芳。时路乌足争，太极可翱翔。[④]

他们是对现实不满，才把创作游仙诗作为一种抒怀方式，通过游仙来寄托自己的情怀。魏晋的很多乐府游仙诗也是如此，如曹操在他的《秋胡行五解》中表达了“不戚年往，忧世不治”的思想，这可以说是把对现实的感慨融入到乐府诗的创作中来，而曹植作为创作乐府游仙诗最多的作家，很大程度上就是因为现实生活中不得志，而被仙境中自由浪漫的无拘无束的气息所吸引，才完成创作的。从他的作品中可以明显体会到这一点。以曹植《远游篇》为例：

远游临四海，俯仰观洪波。大鱼若曲陵，承浪相经过。灵鳌戴方丈，神岳俨嵯峨。仙人翔其隅，玉女戏其阿。琼蕊可疗饥，

① 钟嵘著、曹旭集注《诗品集注》(增订本) 卷中“晋弘农太守郭璞诗”，第319页，上海，上海古籍出版社，2011。

② 钱志熙《魏晋艺术原论》，第233页，北京，北京大学出版社，2005。

③ 章培恒《关于魏晋南北朝文学的评价》，《复旦学报》，1987年第1期。

④ 阮籍著、陈伯君校注《阮籍集校注》，第315页，北京，中华书局，1987。

仰漱吸朝霞。昆仑本吾宅，中州非我家。将归谒东父，一举超流沙。鼓翼舞时风，长啸激清歌。金石固易弊，日月同光华。齐年与天地，万乘安足多。[①]

曹植的这首乐府诗描绘的画面非常开阔，充满自由精神。有仙人、玉女无拘无束地翱翔嬉戏；有餐琼蕊吸朝霞的清幽生活；还有鼓翼舞时风、长啸激清歌的悠然自得，这都是作者渴望的自由生活。关于“远游”，郭茂倩在《乐府诗集·杂歌曲辞·远游篇》解题中引《楚辞·远游》“悲时俗之迫厄兮，愿轻举而远游。质菲薄而无因兮，焉托乘而上浮”及王逸注“《远游》者，屈原之所作也，屈原履方直之行，不容于世，困于谗佞，无所告诉，乃思与仙人俱游戏，周历天地，无所不至焉”为之解。[②] 曹植《远游篇》的得名受到了楚辞《远游》的影响，继承了楚辞自由浪漫的精神，表达了挣脱束缚的渴望和对自由的向往。

当然，不是所有这一时期的游仙诗都有这么深远的寄托之意，此外大部分只是质量平平之作。钱志熙在《魏晋艺术原论》中毫不客气地写道：“西晋的游仙之作，左思、郭璞是有成就的，除他们外，其他诗人的游仙之作则缺乏浪漫艺术的精神。如张华的《游仙》四首，何劭的《游仙诗》、《杂诗·秋风乘夕起》，陆机的《前缓声歌·游仙聚灵族》等都仅仅浮写游仙情事，而没有寄托应有的人生感慨，更缺乏浪漫精神，让人感到其用意只在笔墨之间。以陆氏《前缓声歌》为例，不过罗列仙家，略作排演，而最后‘清辉’两句，更见旨趣低下。何劭的《游仙诗》境界稍高些，略有阮、嵇遗意，但也仅叙虚无之情、长生之慕。”[③]

最后，是部分诗歌中体现出的矛盾性，对神仙和长生的矛盾心理，既渴望摆脱丑恶的现实，希望像神仙那样自由且长生，但同时又感到神仙长生之说的虚诞，而且这种矛盾体现在同一个作者的创作中，甚至是同一首作品中。这和汉代的游仙诗单纯抒发渴望长生、希望成仙的想法截然不同，可看作是魏晋游仙诗的一个特点。以阮籍的游仙诗为例，既有“愿登泰华山，神人共远游”、“安期步天路，松子与世违。焉得凌霄翼，飘飖登云湄”[④] 这样直接表达对神仙和长生向往的诗，也有表达对

---

①② 郭茂倩《乐府诗集》，第922页，北京，中华书局，1979。

③ 钱志熙《魏晋艺术原论》，第191页，北京，北京大学出版社，2005。

④ 阮籍著、陈伯君校注《阮籍集校注》，第324页，北京，中华书局，1987。

神仙之说感到荒诞的诗，如《咏怀诗》其四十一就是在一首诗之内，既描写了渴望成仙的愿望，又流露出了对神仙长生的怀疑态度：

天网弥四野，六翮掩不舒。随波纷纶客，泛泛若浮凫。生命无期度，朝夕有不虞。列仙停脩龄，养志在冲虚。飘飖云日间，邈与世路殊。荣名非己宝，声色焉足娱。采药无旋返，神仙志不符。逼此良可惑，令我久踌躇。①

这首诗的前半部分写“随波纷纶客，泛泛若浮凫。生命无期度，朝夕有不虞”，是写对现实的不满，对死亡的悲哀，“列仙停脩龄，养志在冲虚。飘飖云日间，邈与世路殊”可以看作是表达其希望成为神仙能够长生不老的想法。而诗的结尾又说“采药无旋返，神仙志不符”，这等于自己否定了神仙的存在。这首诗前后貌似矛盾，但正是这种矛盾才体现了作者的纠结之情——渴望长生的同时又知道神仙之说是荒诞的。

这种矛盾性在魏晋游仙乐府中以曹丕的《折杨柳行》为代表：

西山一何高，高高殊无极。上有两仙僮，不饮亦不食。与我一丸药，光耀有五色。

服药四五日，身体生羽翼。轻举乘浮云，倏忽行万亿。流览观四海，茫茫非所识。

彭祖称七百，悠悠安可原。老聃适西戎，于今竟不还。王乔假虚辞，赤松垂空言。

达人识真伪，愚夫好妄传。追念往古事，愦愦千万端。百家多迂怪，圣道我所观。

这首诗的前两解是典型的游仙诗，具备了仙童、仙境、服食仙药从而长生等游仙要素。而第三解提到的仙人形象彭祖、老聃、王乔、赤松，曹丕不是抒发对他们成仙的羡慕之情，而是表达了对他们成仙的怀疑。最后一解说“达人识真伪，愚夫好妄传”、“百家多迂怪，圣道我所观”，实际上等于否定了神仙长生之说的真实性。

① 阮籍著、陈伯君校注《阮籍集校注》，第326页，北京，中华书局，1987。

二、魏晋游仙乐府的特殊性

吴相洲师《关于建构乐府学的思考》指出："乐府学的主要思想是基于乐府诗、乐、舞密不可分的特点，将乐府看作一种综合的艺术，进而对这种综合艺术形态进行'还原'性研究。"[①]

比较游仙乐府与非乐府游仙诗，重点在于揭示魏晋游仙乐府的特殊性。乐府诗作为一种综合的艺术形式，与普通诗歌相比有很多特殊性，仅把作为歌辞的乐府诗文本拿来与非乐府游仙诗进行比照，就能发现在标题、形式和内容方面存在很多明显的区别。笔者在分析了魏晋游仙乐府与魏晋非乐府游仙诗的区别后得出结论，认为造成这种差异的根本原因在于这两类诗的功用不同和作者不同。具体的差别及造成这些差别的原因，以下我将详细论之。

（一）标题

首先，魏晋游仙乐府的标题都是曲调名。[②]如《气出唱》、[③]《精列》、《平陵东》、《陌上桑》、《秋胡行》、《折杨柳行》、《桂之树行》、《苦思行》、《五游》、《远游篇》、《仙人篇》、《飞龙篇》、《驱车篇》、《升天行》、《正旦大会行礼歌》、《云中白子高行》、《东武吟行》、《前缓声歌》等。而非乐府游仙诗的命名则比较随意，多数以游仙诗、咏怀诗命名。在 99 首非乐府游仙诗中，直接以《游仙诗》命名的就有 42 首之多，这部分诗歌从标题就可以看出写作的内容属于游仙；以《咏怀诗》或《述志诗》命名的有 22 首，这部分诗歌都是嵇康、阮籍所作，如果单纯从标题上并不能判断其是否属于游仙；还有一些以《诗》、《杂诗》、《四言诗》、《五言诗》等命名，题目上没什么特色，在诗中完全或者部分描写游仙内容。

在标题方面魏晋游仙乐府的标题都是曲调名，而非乐府游仙诗的命名比较随意。这是因为魏晋游仙乐府属于音乐文学的范畴，具有仪式和娱乐功能。这些乐府诗在创作之初就是要被演奏的，或者说是为了演奏而创作的，或者说是创作了有机会被演奏。

---

① 吴相洲《关于建构乐府学的思考》，《北京大学学报》，2006 年第 3 期。

② 按照《乐府诗集》的分类，其中燕射歌辞有 1 首，相和歌辞有 12 首，舞曲歌辞有 1 首，杂曲歌辞有 11 首。

③ 郭茂倩《乐府诗集》，第 383 页，北京，中华书局，1979。

魏晋时期的乐府游仙诗，作者多为帝王或者王公贵族，在《乐府诗集》中直接表明魏晋乐所奏、晋乐所奏的只有曹操和曹丕的创作，他们都具有很高的文学素养和音乐修养，他们写作歌辞的目的就是为了让乐工演奏给自己欣赏。在创作之初就有明确目的，所以就会按照曲调创作，即使不是按照预先想好的曲调创作，创作的时候也是遵循某一曲调的。

钱志熙考察了魏晋俗乐的合乐情况，得出的结论是："魏晋各代所奏的相和乐、清商乐所用歌词，除古辞外全为曹氏一门所作，其中'三祖'所作最多，陈王曹植仅两篇。"[①] 虽然他不是单纯针对魏晋游仙乐府而作的考察，但考察得出的结论可以从侧面说明魏晋游仙乐府标题是曲调是为了入乐的需要。而非乐府游仙诗的标题没什么特色，因为作者身份不同，非乐府游仙诗只是普通文人的案头之作，是自我抒怀的一种方式，是自抒怀抱，不牵涉表演或演奏的需要，所以没有用曲调做标题的必要。

其次，游仙乐府诗的标题有的借用原来曲调，有的是新创，而非乐府诗不存在借用的问题，更不能说是新创了。游仙乐府中有些曲调原来并不是写游仙主题的，如果直接从名称上我们并不能判断它是否是游仙诗。例如《陌上桑》本来写的是罗敷采桑的故事，《秋胡行》写的是秋胡戏妻的故事，而曹操和嵇康以这两个曲调创作了游仙乐府。

在 25 首游仙乐府中，曹植一人创作了 10 首，占到总数的 40%，其中《桂之树行》、《苦思行》、《五游》、《远游篇》、《飞龙篇》都是曹植新创的曲调。以《飞龙篇》为例，郭茂倩在《乐府解题》中说："《楚辞·离骚》曰：'为余驾飞龙兮，杂瑶象以为车。'曹植《飞龙篇》亦言求仙者乘飞龙而升天，与《楚辞》同意。"[②]曹植自创的这些新题，标题是从《楚辞》等原文中化用的；而非乐府游仙诗中的标题，如《游仙诗》、《咏怀诗》、《四言诗》等，不像乐府诗那样，有的是借用之前存在的曲调，有的是作者自创的，而只是很笼统的一个题目。

文学的发展有自身的规律，在游仙诗的发展历程中，有一些曲调产生之初就是专门用来写与游仙内容相关的，如《王子乔》、《步出夏门行》等。但是随着时代的变化也会发生转变，一些原来写游仙的不被用

---

① 钱志熙《汉魏乐府的音乐与诗》，第 149 页，郑州，大象出版社，2009。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第 926 页，北京，中华书局，1979。

来写游仙诗了，这样的例子有《步出夏门行》。也有一些原来不是写游仙诗的被用来写作游仙诗，这样的例子有《秋胡行》。同一个曲调在不同时代被用来写作不同的内容，这与作者的才华有关。如曹操文韬武略兼备，所以能把原来用作游仙诗的《步出夏门行》改为山水诗的题目，把写秋胡戏妻故事的《秋胡行》用来写游仙诗。又如曹植，他从楚辞中汲取灵感自创了《五游》、《远游篇》等很多曲调用于游仙诗的写作。而非乐府游仙诗因为标题的随意性，每首诗的题目并没有明确的含义，或者说只是为了让这首诗有一个题目，所以作者才写了诸如《游仙诗》、《诗》等作为一首诗的题目。而这些题目都是司空见惯的，所以不存在借用的问题，更谈不上是新创的。

（二）形式

1．分解

游仙乐府与非乐府在形式的区别，最明显的一点就是分解与否。游仙乐府诗往往分解，一首完整的乐府诗可以看作是几个部分组成的。如曹操的《秋胡行·晨上散关山》可以看作是把一首完整的乐府诗分为四个部分，《秋胡行·愿登泰华山》可以看作把一首完整的乐府诗分为五个小部分，曹丕的《折杨柳行·西山一何高》可以看作是把一首完整的乐府游仙诗分为四个部分。以曹丕的《折杨柳行》为例：

西山一何高，高高殊无极。上有两仙僮，不饮亦不食。与我一丸药，光耀有五色。（一解）

服药四五日，身体生羽翼。轻举乘浮云，倏忽行万亿。流览观四海，茫茫非所识。（二解）

彭祖称七百，悠悠安可原。老聃适西戎，于今竟不还。王乔假虚辞，赤松垂空言。（三解）

达人识真伪，愚夫好妄传。追念往古事，愦愦千万端。百家多迂怪，圣道我所观。（四解）

曹丕的这首《折杨柳行》其实分为四解，前两解描述了作者在“高高殊无极”的西山上遇到仙童，并且获得了一丸“光耀有五色”的神药，服药后感觉“身体生羽翼”，能够乘云驾雾从而“轻举乘浮云，倏忽行万亿”。后两解作者又表达了对游仙行为的怀疑，认为神仙并非真的存在。这可能是作者为了欣赏娱乐的需要故意设置。如果不这么理解，看起来像是一首前

后矛盾的诗。而非乐府游仙诗则没有把一首完整的诗分成几解的现象。如曹植的《游仙诗》：

人生不满百，岁岁少欢娱。意欲奋六翮，排雾陵紫虚。蝉蜕同松乔，翻迹登鼎湖。翱翔九天上，骋辔远行游。东观扶桑曜，西临弱水流，北极玄天渚，南翔陟丹丘。①

这首题为"游仙诗"的作品，是曹植唯一的一首完整的非乐府游仙诗。诗歌抒发了作者苦闷无奈所以渴求出世摆脱束缚压抑的情感。作为文人的案头之作，它与音乐表演无关，纯粹是文人遣怀的一种方式、一种抒发，所以就没有分解。

造成这种区别的原因在于，乐府诗因为要演奏，所以写作之初就必须要考虑如何方便演员的演奏。而把一首诗分为几解，既方便了演员表演，同时又增强了故事性、趣味性。考察魏晋游仙乐府，可以发现分解的乐府诗往往情节生动，故事性更强一点。以曹丕的《折杨柳行》为例，这首诗分为四解，郭茂倩把曹丕的《折杨柳行》列在瑟调曲中，并且注明是魏、晋乐所奏，还引《古今乐录》说："王僧虔《技录》云：《折杨柳歌》，文帝'西山'、古'默默'二篇，今不歌。"所以，这是一首入乐的游仙诗是无疑的。郭茂倩在《乐府解题》中引《古今乐录》说："其器有笙、笛、节、琴、瑟、筝、琵琶七种，歌弦六部。张永录云：'未歌之前有七部，弦又在弄后。晋、宋、齐止四器也'。"② 杨荫浏在《中国古代音乐史稿》中专门论述了相和曲中的"解"是什么，他说："汉代的《大曲》已是歌舞曲；它有歌唱的部分，所以有歌词，但它又有不须歌唱而只须用器乐演奏或用器乐伴奏着进行跳舞的部分，那就是'解'——'一解'是第一次奏乐或跳舞，'二解'是第二次奏乐或跳舞，余类推。所谓'一解'、'二解'等等，都是一种省写的术语，它们都代表着一定的音乐内容。"③ 通过对上面各家看法的分析，基本可以认定曹丕的《折杨柳行》在表演的时候也是分为四个部分。前两解描述了作者在"高高殊无极"的西山上遇到仙童，并且获得了一丸"光耀

---

① 曹植著、赵幼文校注《曹植集校注》，第265页，北京，人民文学出版社，1984。

② 郭茂倩《乐府诗集》，第535页，北京，中华书局，1979。

③ 杨荫浏《中国古代音乐史稿》，第116页，北京，人民音乐出版社，1981。

有五色”的神药，服药后感觉“身体生羽翼”，能够乘云驾雾从而“轻举乘浮云，倏忽行万亿”。后两解作者又表达了对游仙行为的怀疑，认为神仙并不真正地存在。这样写作的目的是为了加强娱乐的效果，如果不这么理解，那么这首诗看起来像是一首前后矛盾的诗。

乐府诗的分解方便了演奏。而非乐府游仙诗没有分解，因为这些非乐府游仙大多数是文人自我抒怀的，是用来阅读的，并没有也不可能被演奏。

2．重复

形式方面的第二点区别在于游仙乐府的语句有重复现象，并主要集中在曹氏父子的乐府诗中，而非乐府没有重复现象。如曹操的《秋胡行·晨上散关山》：

晨上散关山，此道当何难。晨上散关山，此道当何难。牛顿不起，车堕谷间。坐盘石之上，弹五弦之琴，作为清角韵。意中迷烦，歌以言志。晨上散关山。

有何三老公，卒来在我傍，有何三老公，卒来在我傍。负揜被裘，似非恒人，谓卿云何困苦以自怨。徨徨所欲，来到此间，歌以言志。有何三老公。

我居昆仑山，所谓者真人。我居昆仑山，所谓者真人。道深有可得，名山历观。遨游八极，枕石漱流饮泉。沉吟不决，遂上升天，歌以言志。我居昆仑山。

去去不可追，长恨相牵攀。去去不可追，长恨相牵攀。夜夜安得寐，惆怅以自怜。正而不谲，辞赋依因。经传所过，西来所传。歌以言志，去去不可追。

我们可以看出，这首诗的四解可以看作是四小节，每一解的前两句和三四句重复，每一解的第一句和最后一句重复。以第一解为例，前两句是“晨上散关山，此道当何难”，三四句也是“晨上散关山，此道当何难”，可以说是这一解的前两句和三四句重复；这一解的第一句是“晨上散关山”，最后一句也是“晨上散关山”，可谓是首尾重复。其他各解也是严格按照这样的规则重复的，重复得非常规则。这种每一解的前两句和三四句重复，每一解的第一句和最后一句重复的现象也体现在曹操的《秋胡行·愿登泰华山》中，以第一解为例：

愿登泰华山，神人共远游。愿登泰华山，神人共远游。经历昆仑山，到蓬莱，飘飖八极，与神人俱。思得神药，万岁为期。歌以言志。愿登泰华山。[①]

这一解的前两句和三四句重复，前两句是“愿登泰华山，神人共远游”，三四句也是“愿登泰华山，神人共远游”；这一解的第一句是“愿登泰华山”，最后一句也是“愿登泰华山”，可谓是首尾重复。

乐府诗重复方式多种多样，并非所有乐府诗都有这种重复，有的是类似顶针格的重复，如曹操的《精列》：

厥初生，造化之陶物，莫不有终期。莫不有终期，圣贤不能免，何为怀此忧。原螭龙之驾，思想昆仑居。思想昆仑居，见期于迂怪，志意在蓬莱。志意在蓬莱，周、孔圣徂落，会稽以坟丘。会稽以坟丘，陶陶谁能度？君子以弗忧。年之暮奈何，时过时来微。[②]

这首《精列》有四处重复，分别是第一句结尾和第二句开头的“莫不有终期”重复，第三句结尾和第四句开头的“思想昆仑句”重复，第四句结尾和第五句开头的“志意在蓬莱”重复，第五句结尾和第六句开头的“会稽以坟丘”重复。

又如曹植的《平陵东》：

阊阖开天衢，通被我羽衣乘飞龙。乘飞龙，与仙期，东上蓬莱采灵芝。灵芝采之可服食，年若王父无终极。[③]

曹植的这首诗虽然短小，但是也有两处顶针格的重复，分别是“通被我羽衣乘飞龙。乘飞龙”中的“乘飞龙”和“东上蓬莱采灵芝。灵芝采之可服食”中的“采灵芝”。

此外，还有一部分游仙乐府诗是每首诗的前两句和第三句第四句重复，如嵇康的《秋胡行》：

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第527页，北京，中华书局，1979。

② 同上，第384页。

③ 同上，第410页。

思与王乔，乘云游八极。思与王乔，乘云游八极。凌厉五岳，忽行万亿。授我神药，自生羽翼。呼吸太和，练形易色。歌以言之，行游八极。（其六）

徘徊钟山，息驾于层城。徘徊钟山，息驾于层城。上荫华盖，下采若英。受道王母，遂升紫庭。逍遥天衢，千载长生。歌以言之，徘徊于层城。（其七）

嵇康的《秋胡行》共有7首，其中只有这两首属于游仙乐府诗，其他均属于非游仙诗。通过阅读我们可以发现每首诗的前两句和第三句第四句重复，《秋胡行》其六重复的是“思与王乔，乘云游八极”两句，《秋胡行》其七重复的是“徘徊钟山，息驾于层城”两句，这跟曹操游仙乐府中的每一解的前两句和三四句重复，每一解的第一句和最后一句重复有所不同，所以这种重复也可以看作是游仙乐府重复的又一种形式。

而非乐府游仙诗，就没有重复现象，以既有游仙乐府的创作又有非乐府游仙创作的曹植为例，他的非乐府诗只有《游仙诗》一首：

人生不满百，岁岁少欢娱。意欲奋六翮，排雾陵紫虚。蝉蜕同松乔，翻迹登鼎湖。翱翔九天上，骋辔远行游。东观扶桑曜，西临弱水流，北极玄天渚，南翔陟丹丘。[①]

很明显，曹植的非乐府没有重复现象。又如嵇康，他也是既有乐府游仙诗的创作，也有非乐府游仙诗的创作，以嵇康的《游仙诗》为例：

遥望山上松，隆谷郁青葱，自遇一何高，独立迥无双，愿想游其下，蹊路绝不通。王乔弃我去，乘云驾六龙。飘飖戏玄圃，黄老路相逢，授我自然道，旷若发童蒙。采药钟山隅，服食改姿容，蝉蜕弃秽累，结友家板桐，临觞奏九韶，雅歌何邕邕，长与俗人别，谁能睹其踪。[②]

---

① 曹植著、赵幼文校注《曹植集校注》，第265页，北京，人民文学出版社，1984。

② 嵇康著、戴明扬校注《嵇康集校注》，第40页，北京，人民文学出版社，1962。

很明显，这首诗没有重复现象。而其他没有游仙乐府作品的诗人所作游仙诗中就更没有重复现象了，如郭璞的《游仙诗》其一：

京华游侠窟，山林隐遯栖。朱门何足荣，未若托蓬莱。临源挹清波，陵冈掇丹荑。灵溪可潜盘，安事登云梯。漆园有傲吏，莱氏有逸妻。进则保龙见，退为触藩羝。高蹈风尘外，长揖谢夷齐。①

又如阮籍的《咏怀诗》其三十二：

朝阳不再盛，白日忽西幽。去此若俯仰，如何似九秋，人生若尘露，天道邈悠悠。齐景升丘山，涕泗纷交流。孔圣临长川，惜逝忽若浮。去者余不及，来者吾不留。愿登太华山，上与松子游。渔父知世患，乘流泛轻舟。②

这些非乐府游仙诗都没有重复的现象，笔者认为这可以看作是游仙乐府诗与非乐府游仙诗的第二点区别。

造成这种区别的原因在于，乐府诗是娱人的，在方便演员演奏的同时，更是为了达到娱乐的效果。而起到娱人的作用，前提是让听众听明白表演中演员所说所唱的，而部分内容的重复就是为了强化这种效果。以曹操的《秋胡行·晨上散关山》第一解为例：

晨上散关山，此道当何难。晨上散关山，此道当何难。牛顿不起，车堕谷间。坐盘石之上，弹五弦之琴，作为清角韵。意中迷烦，歌以言志。晨上散关山。③

一开始表演者连着唱了两遍“晨上散关山，此道当何难”，这可以认为是为了提醒观众注意，提示欣赏者把注意力集中到演奏上来，同时也交代了故事发生的时间和地点，为下文故事的发展做了铺垫。而这一解的末尾重复了开头的第一句，有提示这一解演奏结束即将开始下一段演奏的意思。

---

① 逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》，第865页，北京，中华书局，1983。
② 阮籍著、陈伯君校注《阮籍集校注》，第310页，北京，中华书局，1987。
③ 郭茂倩《乐府诗集》，第527页，北京，中华书局，1979。

3. 句式

魏晋游仙乐府与非乐府游仙诗的句式不同，乐府游仙诗以杂言体为主，非乐府游仙诗均为齐言体。[①]通过比较笔者发现，魏晋游仙乐府一首诗中每句的字数不确定，有三言诗、四言诗、五言诗，但更多的还是杂言诗。

魏晋游仙乐府句型分布图

类别	三言诗	四言诗	五言诗	杂言诗
标题	正旦大会行礼歌	飞龙篇	折杨柳行、东武吟行、升天行（二首）、五游、远游篇、仙人篇、驱车篇、前缓声歌	气出唱（3首）、精列、平陵东、陌上桑、秋胡行（晨上散关山）、秋胡行（愿登泰华山）、秋胡行（思与王乔）、秋胡行（徘徊钟山）、矛俞新福歌、桂之树行、苦思行、云中白子高行
数量	1	1	9	14

通过上表，可以发现在25首魏晋游仙乐府中杂言诗有14首，占全部乐府游仙诗的56%，三言诗有1首，四言诗有1首，五言诗有9首，即使把所有齐言诗加起来也没有杂言诗数量多。

而非乐府游仙诗的句式比较整齐，只有四言诗、五言诗、六言诗三种句型，没有杂言诗这种情况出现。其中五言诗数量最多，每位作家都有五言游仙诗的创作，如曹植、嵇康、阮籍、郭璞等；四言诗有7首，作者分别是嵇康、阮籍；六言诗数量最少，只有6篇，全部为庾阐一人创作，采用六言的形式可以看作是庾阐游仙诗创作的一大特色。

乐府诗多为杂言体，三言、四言、五言不等，这是为了取得良好的演奏效果，为了方便表演者的表演，也为了适应欣赏者的接受能力。首先，相对于齐言来说，杂言更容易演奏，而语句参差不齐也更容易引起欣赏者的共鸣。其次，如果一段演奏旋律一直没有变化，歌辞也都非常齐整，那么对演奏者来说是一件很累的事，而欣赏者也觉得索然无味。

魏晋游仙乐府往往有分解、重复现象，而非乐府游仙诗诗则没有。魏晋游仙乐府每句的字数不确定，有三言诗、四言诗、五言诗，但更多是还是杂言诗，而普通游仙诗比较整齐，只有四言诗、五言诗、六言诗三种句型，没有杂言诗这种情况出现。乐府是一种音乐、文学、舞蹈相

① 魏晋非乐府游仙诗中含有部分残篇，不在统计范围之内。

结合的综合性的艺术，而非乐府游仙诗作为案头之作，不需要表演，纯粹是抒发作家个人的感悟。乐府诗是立体的生动的鲜活的，而不是单纯地写在纸上的文字。我们今天看到的魏晋游仙乐府，在当时不是以文本的形态存在，而是作为音乐作品的组成部分，在当时的社会生活中被演奏被表演。只有深刻理解了这一点，才能明确上文提到的魏晋游仙乐府与非乐府游仙诗体现出来的形式方面的差别。

（三）内容

魏晋游仙乐府只有25首，而非乐府游仙诗有99首，非乐府诗的数量接近游仙乐府诗的4倍。通过阅读这两类诗歌，我发现不但在标题、形式方面存在差别，而且内容上也有一些明显的差异。

第一，虽然这两类诗都有游仙场景的描述，但阅读游仙乐府感觉是在欣赏群仙宴会，而且还有很明显的祝寿词，令人感觉群仙宴会像是现实宴会的模仿，而非乐府描述的场景就相对冷清。以曹操的《气出唱》为例，这三首诗写了到仙界游历的情景，除写了仙人讲道等游仙诗中都会出现的内容之外，还有很多宴饮祝寿的描写，写得很生动，像是一幅群仙宴饮图，如其中的：

> 吹我洞箫鼓瑟琴，何訚訚。酒与歌戏，今日相乐诚为乐。玉女起，起舞移数时。鼓吹一何嘈嘈。①
>
> 乃到王母台，金阶玉为堂，芝草生殿旁。东西厢，客满堂。主人当行觞，坐者长寿遽何央。长乐甫始宜孙子，常愿主人增年，与天相守。②

曹植的《五游》中也有部分这样的语句：

> 阊阖启丹扉，双阙曜朱光。徘徊文昌殿，登陟太微堂。上帝休西棂，群后集东厢。带我琼瑶佩，漱我沆瀣浆。踟蹰玩灵芝，徙倚弄华芳。王子奉仙药，羡门进奇方。服食享遐纪，延寿保无疆。③

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第383页，北京，中华书局，1979。
② 同上，第383页。
③ 同上，第922页。

这些游仙乐府中描述的都是一片热闹的景象。而非乐府诗就没有这么热闹的描写，神仙基本都是单独出场，他们要么是“餐沆瀣兮带朝霞”，要么是“采药钟山隅，服食改姿容”，要么是“东观扶桑曜，西临弱水流，北极玄天渚，南翔陟丹丘”，除了郭璞的《游仙诗》其三中有“中有冥寂士，静啸抚清弦。放情凌霄外，嚼蘂挹飞泉。赤松临上游，驾鸿乘紫烟。左挹浮丘袖，右拍洪崖肩”的诗句，勉强可以算是群仙在一起的场面，在其他游仙诗中都是相对冷清、凄清的场面，即使不是单独出现，也没有热闹的聚会场面描写。

魏晋游仙乐府比非乐府游仙诗热闹，非乐府游仙诗往往比较冷清。这是因为乐府诗应用的场合一般是宴饮等活动，起佐酒助兴的作用。魏晋时期宴饮之风比较盛行，游仙乐府诗很可能就是这个时候被演奏，所以很多诗的结尾才会有“常愿主人增年，与天相守”、“清辉溢天门，垂庆惠皇家”等表示祝愿、祈祷之类的句子。而非乐府游仙诗往往只是作为一种文人抒怀的方式。

第二，游仙乐府和非乐府诗中有时都会流露出疑仙色彩，怀疑神仙的存在，但是造成这种怀疑的原因是不同的。乐府游仙诗多是因为作者对现实的眷恋，而非乐府游仙诗多是出于对现实的不满。如曹操的《秋胡行五解》有“赤松王乔，亦云得道。得之未闻，庶以寿考”四句，是对传闻中赤松、王乔得道成仙的事表示怀疑，曹丕的《折杨柳行四解》也有“彭祖称七百，悠悠安可原。老聃适西戎，于今竟不还。王乔假虚辞，赤松垂空言。达人识真伪，愚夫好妄传。追念往古事，愦愦千万端。百家多迂怪，圣道我所观”的诗句，流露了对求仙之事的怀疑态度，而曹操的《秋胡行四解》中描写他遇到了一个叫三老公的仙人，这位仙人向他传道，但是他“沉吟不决”，而仙人离去后，他又感觉“长恨相牵攀，惆怅以自怜”。我认为，这些都显示了他们不是真正信奉神仙，即使在求仙的时候也依然对现实世界有所眷恋。但是非乐府游仙诗则不同，有一些诗抒发了其对现实世界的不满，如阮籍写道“世务何缤纷，人道苦不遑”；有的表达对长生的渴望，如阮籍写的“生命无期度，朝夕有不虞”，嵇康写道“但愿养性命，终已靡有他”，所以才渴望通过采药服食等去神仙世界，正如郭璞《游仙诗》中写的“采药游名山，将以救年颓。呼吸玉滋液，妙气盈胸怀”。

魏晋游仙乐府中有时会流露出疑仙色彩，隐含着对现实世界的眷恋，而非乐府游仙诗则抒发了对现实世界的不满。这与两类诗的作者身

份不同、创作动机不同相关。乐府诗的作者普遍身份地位很高，他们对长生的追求出于对现实中所拥有的东西永久占有的渴望，而非乐府的作者多是出于对现实的不满、渴望摆脱这个令人厌恶的世界才想游仙的。

第三，魏晋游仙乐府的内容相对单纯，故事性强，多写一个遇到仙人从而跟随仙人漫游仙境求得神药从而长生不老的故事，语言也通俗易懂。而非乐府游仙诗有 99 首，数量众多，内容就自然丰富许多，有些写的是普通的游仙，如嵇康的《游仙诗》：

> 遥望山上松，隆谷郁青葱，自遇一何高，独立迥无双，愿想游其下，蹊路绝不通。王乔弃我去，乘云驾六龙。飘飖戏玄圃，黄老路相逢，授我自然道，旷若发童蒙。采药钟山隅，服食改姿容，蝉蜕弃秽累，结友家板桐，临觞奏九韶，雅歌何邕邕，长与俗人别，谁能睹其踪。[①]

有的是借游仙抒发一己的情怀，如郭璞的《游仙诗》其一：

> 京华游侠窟，山林隐遯栖。朱门何足荣，未若托蓬莱。临源挹清波，陵冈掇丹荑。灵溪可潜盘，安事登云梯。漆园有傲吏，莱氏有逸妻。进则保龙见，退为触藩羝。高蹈风尘下，长揖谢夷齐。[②]

这首诗中的“漆园有傲吏，莱氏有逸妻”、“高蹈风尘下，长揖谢夷齐”，我认为都是借游仙来抒发自己的情怀，这也是钟嵘《诗品》认为郭璞游仙诗“坎壈咏怀，非列仙之趣也”的原因，是后人把郭璞的游仙诗称为游仙诗的变体的原因。

但是还有一部分语言相对雅化，词藻丰富，用典较多，甚至有部分诗歌跟玄言诗相关，具有哲理性，较晦涩，如嵇康、阮籍的游仙诗。如嵇康的《四言赠兄秀才入军诗》其十四：

> 息徒兰圃，秣马华山。流磻平皋，垂纶长川。目送归鸿，手

---

① 嵇康著、戴明扬校注《嵇康集校注》，第 40 页，北京，人民文学出版社，1962。

② 逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》，第 865 页，北京，中华书局，1983。

挥五弦。俯仰自得，游心太玄。嘉彼钓叟，得鱼忘筌。郢人逝矣，谁与尽言。[①]

又如阮籍的《咏怀》其十九：

西方有佳人，皎若白日光。被服纤罗衣，左右佩双璜。脩容耀姿美，顺风振微芳。登高眺所思，举袂当朝阳。寄颜云霄闲，挥袖凌虚翔。飘飖恍惚中，流眄顾我傍。悦怿未交接，晤言用感伤。[②]

尚学锋在《道教思想与汉魏文学》一书中谈到阮籍的游仙诗时说："阮籍正是以体悟大道的方式进入游仙境界的。阮籍把道家的人生追求引入游仙诗，变庄子的体道境界为游仙境界，赋予这些作品自由、超脱、清虚、玄远的特点，为游仙诗的发展注入了新鲜活力。"[③]

总体来说，游仙乐府的内容相对单纯，语言也通俗易懂。这是因为乐府诗的写作是为了演奏，所以必须照顾到演奏者和欣赏者的情况，做到既容易演奏又方便欣赏者欣赏。

第四，文学来源于生活又高于生活，游仙诗中有现实的影子，从某些程度上来说可以看作是对现实生活的折射。在魏晋游仙乐府中，流露的多是对人生苦短的无奈，现实中除了没有长生不老之外，其他的往往都比较美好，即使有对现实的无奈与不满，相对于魏晋非乐府游仙诗中隐含的忧伤来说分量较轻，魏晋非乐府游仙诗流露了更多的忧伤，所表达的忧思也更现实更真切。由于乐府游仙诗的作者[④]或者欣赏者是帝王贵族，他们都是希望追求长生不老的，游仙诗就转化为对长生的渴望，对现实生活的眷恋。而其他文人的非乐府游仙诗更多的是出于对当时的社会现实的忧思、对自身境遇的无奈表达。正如李丰楙所说："为了探求生命永恒存在的可能性，促发了帝王、贵族假求外

---

① 嵇康著、戴明扬校注《嵇康集校注》，第 16 页，北京，人民文学出版社，1962。

② 阮籍著、陈伯君校注《阮籍集校注》，第 280 页，北京，中华书局，1987。

③ 尚学锋《道教思想与汉魏文学》，第 296 页，北京，北京师范大学出版社，2000。

④ 创作游仙乐府诗数量最多的人是曹植，有 10 首；其次是曹操，有 7 首，嵇康有 2 首，陆机有 2 首，曹丕有 1 首，王粲有 1 首，成公绥有 1 首，傅玄有 1 首。

力以求长生的动机，而游仙诸作中却也蕴涵着迟疑、不安的情绪。曹氏父子的艺文才华自是不亚于武略，所表现出来的忧与游也是游情与疑虑交作，具现其心灵中对于‘惊风飘白日’所怀的死亡之悲；特别是战乱之后又接以大疫，‘徐陈应刘一时俱逝’的残酷现实，更让人在死亡之前显得卑微而无力，他们之所以高唱升天，何尝不是对于生命苦短表现出深沉的感慨？”[①]

魏晋游仙乐府的作者多为帝王，以曹操为例，他虽然战功卓著，可是也难敌时间的流逝和对自己渐渐老去的伤悲，所以有“造化之陶物，莫不有终期”的感慨，当他对酒当歌的时候想到的却是“人生几何”，他深知“神龟虽寿，犹有竟时，腾蛇驾雾，终为土灰”，虽然他能够自我劝勉说“老骥伏枥，志在千里，烈士暮年，壮心不已”，但是英雄迟暮的悲哀是永远摆脱不了的。所以，才会创作游仙诗来自我宽慰，希望在创作、欣赏过程中能够消解对死亡的恐惧，获得暂时的解脱。但同时，他心底深知求仙行为的荒谬，所以体现在他创作的游仙诗中就表现为对神仙和长生的希望与怀疑并存的矛盾性。如在《气出唱》中，表达了作者“愿得神之人，乘驾云车，骖驾白鹿，上到天之门，来赐神之药”的想法，并在结尾时说“跪受之，敬神齐，当如此，道自来”，认为神仙会降临。可在《秋胡行 · 晨上散关山》中，作者遇到真人指点却没有跟随仙人一起升天，而是选择了留下。虽然在真人离开后，作者“去去不可追，长恨相牵攀。夜夜安得寐，惆怅以自怜”，但是作者又用“正而不谲”来安慰自己。在《秋胡行 · 愿登泰华山》中，作者用“赤松王乔，亦云得道。得之未闻，庶以寿考”四句表达了对神仙之说的怀疑态度，并且说“不戚年往，忧世不治。存亡有命，虑之为蚩”，显示了一个政治家对国事的热忱，或者说显示了一个权力拥有者不愿意真正放弃权力去过神仙般逍遥的生活。在这些乐府游仙诗中，流露出来的是对于人生苦短的无奈。

又如曹植，他的游仙诗创作是因为在现实中不得志，政治抱负不得施展，于是建造了自己的游仙诗世界，在诗歌营造的仙界中诗人获得了无限的自由。曹植作为藩王，但现实中并不自由，不像王公贵族那般悠游自在，这固然令他苦闷，但真正让他苦闷的乃是才高见弃、不被理

---

① 李丰楙《忧与游——六朝隋唐仙道文学》，导论第8页，北京，中华书局，2010。

解、不被重用，没有实现他“戮力上国，流惠下民，建永世之业，流金石之功”[①] 的平生抱负，满腹才华无处施展，久之，在心中形成一股郁结之气，笔者认为这是曹植创作游仙乐府的动因之一。

而非乐府游仙诗的写作，则更多的是出于对现实生存的无奈，所以才借游仙以抒怀。魏晋之际，战乱频繁，政局动荡，名士少有全者，阮籍、嵇康、郭璞、陶渊明等诗人都深有体会，而这一时期瘟疫及洪灾的流行，也让人们深感生命朝不保夕。正如李丰楙所言：“在两三百年的动乱之中，社会的失序、人性的失序，也导致诗人痛感宇宙的失序，所以生存之忧迫使他们思索生命之忧。这种面对宇宙所兴发的孤独感，已非一般的事物可以解忧，游仙即可作为抒怀的方式。”[②]

魏晋游仙乐府与非乐府游仙诗有这么多差别的原因，笔者认为是游仙乐府和非乐府的体裁不同造成的，根本原因是音乐文学与非音乐文学的不同造成的。乐府诗因为是诗歌、音乐、舞蹈的结合体，所以有明显的表演性质，需要适应演奏的需要，而非乐府诗只是作者的案头之作，写来不受表演的限制。

概括来说，造成这么多差异的原因有两点，其一是作者的身份不同，其二是两类诗的功用不同。

第一，魏晋游仙乐府的作者多是帝王等上层，尤其是以三曹父子为主，其他作者如傅玄、陆机也都是地位极高的人。而且入乐的作品以曹操的最多，曹丕只有一首，曹植的没有明确的记载，只能被归入杂曲歌辞类。

曹操、曹丕作为帝王，他们自己创作然后让乐工演唱，所以他们的创作可以自由表达自己的想法；曹植作为藩王，也可以自己制乐在自己的领地里欣赏。在曹操时期，由于曹操的文学素养很高，所以只有他有创作并被演奏的机会，其他人都没有，创作乐府诗成为曹操的特权。正如钱志熙所说：“曹操的诗歌全属于乐府体。”[③]当时，普通乐工没有创作的机会，一般文人也没有创作的机会，即使创作了也没有被演奏的机会。

---

① 曹植《与杨德祖书》，赵幼文点校《曹植集校注》，第154页，北京，人民文学出版社，1984。

② 李丰楙《忧与游——六朝隋唐仙道文学》，导论第8页，北京，中华书局，2010。

③ 钱志熙《汉魏乐府的音乐与诗》，第152页，郑州，大象出版社，2009。

第二，乐府诗主要是娱乐性的，用于演奏供人欣赏，所以魏晋游仙乐府才会有分解、重复、杂言、气氛热闹、通俗易懂等特点，这些特点跟便于演奏、易于欣赏密不可分。而非乐府游仙诗主要是文人自抒怀抱的，是为了抒发心中的抑郁不平之气，或者说是为了表达对长生的渴望之情，总之与演奏无关、与他人无关，作者可以兴之所至、信手拈来，尽情随意抒发自己的所思所想。

附表：

魏晋非乐府游仙诗一览表

标题	作者	内容（首句）	备注
游仙诗	曹植	人生不满百，岁岁少欢娱。	曹植共有7首非乐府游仙诗，但只有这篇是完整的，其他6篇均为残篇。
四言赠兄秀才入军诗十八章	嵇康	人生寿促，天地长久。	其七
四言赠兄秀才入军诗十八章	嵇康	息徒兰圃，秣马华山。	其十四
四言赠兄秀才入军诗十八章	嵇康	乘风高逝，远登灵丘。	其十六
四言诗	嵇康	抄抄翔鸾，舒翼太清。	其八
四言诗	嵇康	羽化华岳，超游清霄。	其十
答二郭诗三首	嵇康	昔蒙父兄祚，少得离负荷	其二
述志诗二首	嵇康	潜龙育神躯，跃鳞戏兰池。	其一
五言诗三首	嵇康	俗人不可亲，松乔是可邻。	其三
琴歌	嵇康	凌扶摇兮憩瀛洲，要列子兮为好仇。	
游仙诗	嵇康	遥望山上松，隆谷郁青葱。	
游仙诗	嵇康	翩翩凤翮，逢此网罗。	残篇
咏怀诗十三首	阮籍	月明星稀，天高气寒。	其二
咏怀诗十三首	阮籍	晨风扫尘，朝雨洒路。	其十三
咏怀诗八十二首	阮籍	二妃游江滨，逍遥从风翔。	其二
咏怀诗八十二首	阮籍	昔年十四五，志尚好书诗。	其十五
咏怀诗八十二首	阮籍	西方有佳人，皎若白日光。	其十九
咏怀诗八十二首	阮籍	夏后乘云舆，夸父为邓林。	其二十二
咏怀诗八十二首	阮籍	东南有射山，汾水出其阳。	其二十三
咏怀诗八十二首	阮籍	殷忧令志结，怵惕常若惊。	其二十四
咏怀诗八十二首	阮籍	朝阳不再盛，白日忽西幽。	其三十二

标题	作者	内容（首句）	备注
咏怀诗八十二首	阮籍	世务何缤纷，人道苦不遑。	其三十五
咏怀诗八十二首	阮籍	混元生两仪，四象运衡玑。	其四十
咏怀诗八十二首	阮籍	天网弥四野，六翮掩不舒。	其四十一
咏怀诗八十二首	阮籍	鸿鹄相随飞，飞飞适荒裔。	其四十三
咏怀诗八十二首	阮籍	惊风振四野，回云荫堂隅。	其五十七
咏怀诗八十二首	阮籍	危冠切浮云，长剑出天外。	其五十八
咏怀诗八十二首	阮籍	王子十五年，游衍伊洛滨。	其六十五
咏怀诗八十二首	阮籍	北临乾昧溪，西行游少任。	其六十八
咏怀诗八十二首	阮籍	横术有奇士，黄骏服其箱。	其七十三
咏怀诗八十二首	阮籍	昔有神仙士，乃处射山阿。	其七十八
咏怀诗八十二首	阮籍	出门望佳人，佳人岂在兹？	其八十
咏怀诗八十二首	阮籍	昔有神仙者，羡门及松乔。	其八十一
游仙诗	郭璞	京华游侠窟，山林隐遁栖。	其一
游仙诗	郭璞	青溪千余仞，中有一道士。	其二
游仙诗	郭璞	翡翠戏兰苕，容色更相鲜。	其三
游仙诗	郭璞	六龙安可顿，运流有代谢。	其四
游仙诗	郭璞	逸翮思拂霄，迅足羡远游。	其五
游仙诗	郭璞	杂县寓鲁门，风暖将为灾。	其六
游仙诗	郭璞	晦朔如循环，月盈已复魄。	其七
游仙诗	郭璞	旸谷吐灵曜，扶桑森千丈。	其八
游仙诗	郭璞	采药游名山，将以救年颓。	其九
游仙诗	郭璞	璇台冠昆岭，西海滨招摇。	其十
游仙诗	郭璞	吐纳致真和。	其十一、残篇
游仙诗	郭璞	纵酒蒙汜滨。	其十二、残篇
游仙诗	郭璞	四渎流如泪。	其十三、残篇
游仙诗	郭璞	静叹亦何念。	其十四、残篇
游仙诗	郭璞	登岳采五芝。	其十五、残篇
游仙诗	郭璞	放浪林泽外。	其十六、残篇
游仙诗	郭璞	翘首望太清	其十七、残篇
游仙诗	郭璞	安见山林士	其十八、残篇
游仙诗	郭璞	啸嗷遗俗罗	其十九、残篇
读山海经	陶渊明	玉台凌霞秀，王母怡妙颜。	其二
读山海经	陶渊明	迢迢槐江岭，是为玄圃丘。	其三
读山海经	陶渊明	翩翩三青鸟，毛色奇可怜。	其五
读山海经	陶渊明	逍遥芜皋上，杳然望扶木。	其六
读山海经	陶渊明	粲粲三珠树，寄生赤水阴。	其七
游仙诗十首	庾阐	神岳竦丹霄，玉堂临雪岭。	其一
游仙诗十首	庾阐	南海纳朱涛，玄波洒北溟。	其二
游仙诗十首	庾阐	邛疏鍊石髓，赤松漱水玉。	其三

标题	作者	内容（首句）	备注
游仙诗十首	庾阐	三山罗如粟，巨壑不容刀。	其四
游仙诗十首	庾阐	焚焚丹桂紫芝，结根云山九疑。	其五、六言诗
游仙诗十首	庾阐	赤松游霞乘烟，封子鍊骨凌仙。	其六、六言诗
游仙诗十首	庾阐	乘彼六气渺茫，辎驾赤水昆阳。	其七、六言诗
游仙诗十首	庾阐	朝嗽云英玉蕊，夕挹玉膏石髓。	其八、六言诗
游仙诗十首	庾阐	玉树標云翠蔚，灵崖独拔奇卉。	其九、六言诗
游仙诗十首	庾阐	玉房石楹磊砢，烛龙衔辉吐火。	其十、六言诗
采药诗	庾阐	采药灵山嫖，结驾登九疑。	
诗	庾阐	炼形去人俗，飘忽乘云游。	
诗	庾阐	峥嵘激清崖，蒙笼阴巌岫。	
拟楚篇	傅玄	登昆仑漱玉池	残句
拟楚篇	傅玄	光灭星离	残句
仙诗	成公绥	盛年无几时，奄忽行欲老。	
诗	枣据	矫足登云阁，相伴步九华。	
萧史曲	张华	萧史爱长年，嬴女吝童颜。	
游仙诗四首	张华	云霓垂藻旒，羽袿扬轻裾。	
游仙诗四首	张华	玉珮连浮星，轻冠结朝霞。	
游仙诗四首	张华	乘云去中夏，随风济江湘。	
游仙诗四首	张华	游仙迫西极，弱水隔流沙。	
游仙诗	邹湛	潜颍隐九泉，女萝缘高松。	残句
游仙诗	邹湛	紫芝列红敷，丹泉激阳渎。	残句
游仙诗	何邵	青青陵上松，亭亭高山柏。	
杂诗	何邵	秋风乘夕起，明月照高树。	
游仙诗	张协	峥嵘玄圃深，嵯峨天嶺峭。	
诗	江舍	巨鼇戴蓬莱，大鲲运天池。	
诗	卢谌	遐举游名山，松乔共相追。	
皇帝赞诗	曹毗	轩辕应玄期，幼能总百神。	
游仙诗	王彪之	远游绝尘雾，轻举观沧溟。	
庐山神仙诗	湛方生	吸风玄圃，饮露丹霄。	
郭四朝扣船歌四首	许翙	清池带灵岫，长林郁青葱。	
郭四朝扣船歌四首	许翙	浪神九陔外，研道遂全真。	
郭四朝扣船歌四首	许翙	游空落飞飙，灵步无形方。	
郭四朝扣船歌四首	许翙	驾飙舞神霄，批霞带九日。	

作者简介：范长梅，女，1986 年生，文学硕士。

南朝郊庙歌辞创作情况研究

◇郭培培

（北京，首都师范大学文学院，100089）

提要：《左传》曰："国之大事，在祀与戎。"祭祀活动历来为朝廷统治者所重视。关于郊庙祭祀中的歌辞创作，音乐、舞蹈的表演，祭祀时间、地点的选择，都需经统治阶层的详细议定。统治者既是郊庙歌辞创作活动的发起者，又是规定者，它规定了创作者的条件，即良好的文学素养、深谙典诰礼仪、由皇帝钦定。对于创作情况的分析，是建立在完备的资料之上的，进行歌词补录，是研究的开始。

关键词：补录；朝廷组织；创作者要求

郊庙歌辞是封建统治者祭祀中祈福佑祝的恭敬之语，历朝历代的创作不离此感情宗旨，其与郊庙祭祀的创作活动也有着密切的联系。以宋代郭茂倩编纂的《乐府诗集》为基础，以南朝宋、齐、梁、陈四代的郊庙歌辞为研究对象展开，不难发现，郊庙歌诗的创作均是由朝廷发起的，有着特定的创作者，而且对创作者的文学修养及其对典诰礼仪的熟悉程度等都有严格要求，本文欲从三个方面展开论述，即郊庙歌诗的补录、朝廷组织及其影响下的作者分析。

一、郊庙歌辞的补录

想要对南朝郊庙歌辞进行全面、细致的研究，首先要将歌辞资料准备完整。郊庙歌辞大都收录在郭茂倩的《乐府诗集》中，但翻阅《初学记》、《诗纪》、《隋书》等相关资料，并参阅当代逯钦立先生的《先秦汉魏晋南北朝诗》，发现了有一些歌辞是《乐府诗集》漏收的，所幸并不是很多。先将诗列于下：

1. 宋代颜竣作2首，分别见于《初学记》10和《初学记》13、《诗纪》53。由逯钦立先生收辑在《先秦汉魏晋南北朝诗》中：

《皇后庙登歌》

载我圣文，奄有四海。外刑家邦，内贻女则。

《七庙迎神辞》

敬恭明祀，孝道感通。合乐维和，展礼有容。六舞肃列，九变成终。神之来思，享兹洁衷。灵之往矣，绥我家邦。[1]

此外，颜延之所作郊庙歌诗，见于《乐府诗集》者，仅仅是《宋南郊登歌三首》。其实颜氏还当作了北郊歌辞，见于《南齐书·乐志》：

北郊乐歌辞，案《周颂·昊天有成命》，郊祀天地也。是则周、汉以来，祭天地皆同辞矣。宋颜延之《飨地神辞》一篇，余与南郊同。[2]

缮方丘，端国阴。掩珪晷，仰灵心。诏源委，遍丘林。（此下除八句）礼献物，乐荐音。此下除二十二句，余皆颜辞。[3]

颜氏这首诗并未见于他书，亦不见于《乐府诗集》，恐早已亡佚。

2.《乐府诗集》收录江淹作《齐藉田乐歌二首》，即《迎送神升歌》和《飨神歌》。但据《初学记》，在此二首之后，还当有 3 首，逯钦立先生亦将其附录在江淹诗下，并注“未详所用”。其诗如下：

《牲出入歌》

祝详史具，礼备乐荐。有牲在陈，有鼓在悬。腾烛象星，奔水类电。郊燎凤戒，駜彼乘騵。以伺质明，以伫（《初学记》作伸）神宴，《诗纪》作晏。

《荐豆呈毛血歌辞》

时恭时祀，有物有则。伊我上圣，实抱明德。牺象交陈，郁尊四塞。黍惟嘉谷，酒惟玄默。荐通苍祇（《初学记》作祗），庆覃黎黑。愿灵之降，祚家佑国。

---

① 逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》，第 1241 页，北京，中华书局，1983。
② 萧子显《南齐书》，第 11 卷，第 170 页，北京，中华书局，1972。
③ 同上，第 171 页。

《奏宣列之乐歌舞》

殷宗配天，周尊明祀。瑞合汾阴，庆同泰畤。青幕云舒，丹殿霞起。二曜惟新，五精告始。于以享之，景福是履。①

3. 陈代的郊庙歌辞在《乐府诗集》中收录较少，或许与陈代统治者的不重视有关，也有可能是有些歌诗至郭茂倩时已经亡佚。翻阅《隋书》，就看到了这样的信息：

(陈文帝）五年，诏尚书左丞刘平、仪曹郎张崖定南北郊及明堂仪注。改天嘉中所用齐乐，尽以韶为名。工就位定，协律校尉举麾，太乐令跪赞云："奏《懋韶》之乐。"降神，奏《通韶》；牲入出，奏《洁韶》；帝入坛及还便殿，奏《穆韶》。帝初再拜，舞《七德》，工执干楯，曲终复缀。出就悬东，继舞《九序》，工执羽籥。献爵于天神及太祖之座，奏登歌。帝饮福酒，奏《嘉韶》；就望燎，奏《报韶》。②

史书中提到"协律校尉举麾"，当时作了以"韶"为名的五部乐章，怎奈未见，恐早已亡佚。

至此，通过补录，我们发现有5首歌诗是郭氏未录入的，其原因恐尚是阙疑；有5首陈诗未录，很可能是亡佚原因。补录工作的完成，使得南朝郊庙歌辞的研究更具完备性。

二、朝廷组织的郊庙歌诗创作

《左传》云："国之大事，在祀与戎。"祭祀活动历来为朝廷统治者所重视。关于郊庙祭祀中的歌辞创作，音乐、舞蹈的配合表演，祭祀时间、地点的选择，都需经统治阶层的详细议定。郊庙歌诗的创作活动就是在朝廷的组织下展开进行的，历朝历代的统治者对郊庙歌诗的态度是一致的，所不同之处，当是统治者的作为了。宋、齐、梁、陈的统治者

---

① 逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》，第1502页，北京，中华书局，1983。逯案，《牲出入歌》见于《初学记》13、《诗纪》63；《荐豆呈毛血歌辞》见于《初学记》13、《诗纪》63；《奏宣列之乐歌舞》见于《初学记》13、《诗纪》63。

② 魏徵等《隋书》，第15卷，第309页，北京，中华书局，1973。

对郊庙歌诗的作为，直接决定了本朝郊庙歌诗的创作情况。概述之，四代中，宋、梁二代较有作为；齐为中；陈最次。现将四代统治者之作为展现如下：

宋初立国，郊庙歌诗的创作基本沿袭晋乐，但晋乐流失严重，恐其沿袭并不多。史书就曾记载，晋氏之乱严重影响了晋乐的流传。

> 晋氏之乱也，乐人悉没于戎虏，及胡亡，邺下乐人，颇有来者。[①]

而且晋朝的动荡，使得乐典亡失亦多：

> 自后晋东迁，日不暇给，虽大典略备，遗阙尚多。至于乐号庙礼，未该往正。[②]

面对这种情况，宋代几位统治者进行了全面的整改、创作。宋武帝朝仅就创立雅乐新歌之事使"太常郑鲜之等八十八人各撰立新哥"；[③]关于郊庙祭祀是否设乐及用何舞问题，"使内外博议，骠骑大将军竟陵王诞等五十一人并同万秋议"。[④]从宋朝君臣之间的热烈讨论不难看出，宋代统治者已把郊庙歌诗的创作提上议程。不仅如此，皇帝也躬身而为。由于宋文帝太后庙没有乐章，至明帝时，明帝自己便制造昭太后、宣太后歌诗，被乐分别为新声《昭德凯容乐》和《宣德凯容乐》。皇帝加入祭祀歌诗的创作中来，足见其对郊庙歌辞的重视。所谓上行下效，皇帝的态度，势必为郊庙歌诗的创作营造了良好、轻松的氛围。

宋代上至皇帝本人，下及百官对郊庙歌诗创作的关注，使得有宋一代的郊庙歌诗前袭旧制的同时，颇多自作。对此，《隋书 · 音乐下》将统治者的这些作为进行了总结：

> （武帝）永初元年，改《正德舞》曰《前舞》，《大武舞》曰《后舞》。文帝元嘉九年，太乐令钟宗之，更调金石。至十四年，

---

① 沈约《宋书》，第 19 卷，第 540 页，北京，中华书局，1974。
② 同上，第 542 页。
③ 同上，第 541 页。
④ 同上，第 542 页。

典书令奚纵，复改定之。[①]

史书记载了有宋一代最终遗留下的乐章的整改结果。其实，还有一些关于郊庙歌诗的建议并未流传后世，只是载于《宋书》。或许因为其并未得到皇帝的允可，故只是提议，未曾施行，更未有传世。但这些提议也是宋代统治者对郊庙歌诗有所作为的见证，也可窥见宋朝人所做的努力，后人当一并加以认定。

第一，关于二郊祭祀是否奏登歌及庙祀舞事，在宋文帝朝就提了出来，但因“值军兴事寝”而未曾众议。直到四年后，即元嘉二十二年方定议：南郊开始设立登歌，但庙舞尤阙。第二，关于郊庙祭祀是否有乐舞之事。孝武帝孝建年间，朝廷也予以商议。除此之外，还提到宗庙乐舞能否重复的问题。至于这个问题，翻阅《乐府诗集》不难发现，宋章庙乐舞歌辞中的迎神舞歌皆用《昭夏乐》。我们当可大胆推论，当时议定宗庙祭祀中的乐舞是可以重复的。第三，关于上帝和昊天的问题。宋人在这个问题上，认为上帝就是昊天，二者名称不同而已。具体的区别，就是常祀称天；有故而祭则称上帝。第四，关于登歌之人及弦管演奏的位置。这个问题在孝武帝朝也有了定议，即每逢元会及庙祠时候，登歌人在上殿，弦管表演者在殿下。宋代郊庙歌诗弥补旧典缺失，自成一代祭祀传统，是与统治者的努力密切相关的。虽然其成就无法和汉唐那样的盛世相提并论，但作为郊庙祭祀历史上的一环，宋代人的努力直接为齐代的祭祀呈现了较完整的面貌，大大减少了后代的补漏工作。

至南齐朝廷，郊庙祭祀已经呈现出了较完整的形态。齐代也重视郊庙歌诗的创作，建国之初，关于歌诗作者的范围进行了议论，认为歌诗创作不应只限定在经学博士，应扩大范围。高帝建元年间，有司奏：

郊庙雅乐歌辞旧使学士博士撰，搜简采用，请敕外，凡义学者普令制立。[②]

这一提议，打破了郊庙歌诗创作的作者垄断性，它主张更多的才学之人对此进行创作。除此，对郊庙歌诗的编纂上也提出奏议，据史载：

---

① 魏徵等《隋书》，第15卷，第351页，北京，中华书局，1973。

② 萧子显《南齐书》，第11卷，第167页，北京，中华书局，1972。其中，“义学”各本作“肄学”。

永明二年，太子步兵校尉伏曼容上表，宜集英儒，删纂雅乐。[1]

尽管齐代的统治者很热衷，郊庙歌诗的创作建设并未取得实质性进展。齐代的郊庙歌诗，有自作，也有对宋代的承袭。对于承袭部分，翻阅《乐府诗集》和相关史书，不难发现，可以分为内容和形式两个方面。内容上，又分为删改型、增改型、复制型、分解型、增损型。详述如下：

第一，删改型。齐南郊乐舞歌辞十三首由谢超宗和王俭的创作组成，其中除王俭的一首高帝配飨《高德宣烈乐》，其余十二首皆为谢超宗所作。其创作方式载于史：

超宗所撰，多删颜延之、谢庄辞以为新曲，备改乐名。[2]

谢超宗的南郊歌诗中有八首直接对宋颜延之之作进行删改而成。现摘其一例说明：

营泰畤，定天衷。思心绪，谋筮从。（此下除二句。）田烛置，权火通。大孝昭，国礼融。（此一句改，馀皆颜辞，此下又除二十二句。）[3]

这首皇帝初献时所奏的《文德宣烈之乐》，是直接删减颜辞，改动一句而成。

第二，增改型。这类歌诗是在前人的基础上，增加字数以成新诗，但数量不多。如谢超宗所作明堂乐歌中，送神一节，奏《昭夏乐》歌辞：

蕴礼容，余乐度。灵方留，景欲暮。开九重，肃五达。凤参差，龙已沫。云既动，河既梁。万里照，四空香。神之车，归清都。璇庭寂，玉殿虚。鸿化凝，孝风炽。顾灵心，结皇思。鸿庆遐鬯，嘉荐令芳。并帝明德，永祚深光。[4]

---

①②萧子显《南齐书》，第11卷，第167页，北京，中华书局，1972。
③同上，第168页。
④同上，第174页。

这首明堂送神歌，只是在谢庄三言送神歌的基础上，加了两个四言句而成为新诗。

第三，分解型。这类歌诗只见于南齐雩祭歌，仅此一首。见下文：

> 清明畅，礼乐新。候龙景，选辰贞。阳律亢，阴晷伏。秏下土，荐种稑。震仪警，王度乾。嗟云汉，望昊天。张盛乐，奏《云舞》。集五精，延帝祖。雩有讽，莹有秩。莹鬯芬，圭瓒瑟。灵之来，帝阍开。车煜耀，吹徘徊。停龙辀，遍观此。冻雨飞，祥风靡。坛可临，奠可歆。对泯祉，鉴皇心。（宋明堂迎神八解。）[①]

此处“八解”，当是对宋明堂迎神歌在内容上的分解，如明堂迎神歌言“紫阖开”，此言“帝阍开”，替换同义词语以成新诗。

第四，复制型。所谓“复制型”歌诗，就是对别人同类歌诗的完全照搬，并用于同类祭祀活动。这类的歌诗出现在齐明堂歌诗中，其中的《青帝歌》、《赤帝歌》则完全复制宋谢庄所作明堂歌诗中的《歌青帝》、《歌赤帝》。

第五，增损型。这类歌诗会在前人同类歌诗的基础上进行删减，再加之自己的创作而成。如南郊祭歌中荐豆呈毛血节，奏《嘉荐之乐》：

> 我恭我享，惟孟之春。以孝以敬，立我烝民。（此原文）青坛奄霭，翠幠端凝。嘉俎重荐，兼籍再升。设业设虡，展容玉庭。肇禋配祀，克对上灵。（此一篇增损谢辞。）[②]

关于这几类歌诗的具体数量，可参见下表：

	歌诗总量	删改型	增改型	分解型	复制型	增损型	改编数量
南郊乐歌	13 首	4 首				1 首	5 首
北郊乐歌	6 首	1 首					1 首
明堂乐歌	15 首	5 首	1 首		2 首		8 首
雩祭乐歌	8 首			1 首			1 首

第六，形式上，雩祭歌诗的创作就承袭了宋谢庄的“依数立言”

---

① 萧子显《南齐书》，第 11 卷，第 176 页，北京，中华书局，1972。

② 同上，第 168 页。

的创作方式。在祭祀五帝的歌诗中，《歌青帝》依木数三，《歌赤帝》依火数七，《歌白帝》依金数九，《歌黄帝》依土数五，《歌黑帝》依水数六。

除了承袭前代的歌诗创作成就，齐代统治者对郊庙歌诗也有自己的建设，即对祭祀歌诗的润饰、补充。以明堂祭祀为例。宋代的明堂祭祀中歌诗只有九种，按其功能则为迎神、祭祖、娱五帝、送神；而到了齐代时期，则已将礼乐仪式大大完善，祭祀歌诗也很丰富。

> 宾出入，奏《肃咸乐》；牲出入奏《引牲乐》；荐豆呈毛血奏《嘉荐乐》；迎神奏《昭夏乐》；皇帝升明堂奏《登歌》，初献奏《凯容宣烈之乐》，还东壁受福酒奏《嘉胙乐》，送神奏《昭夏乐》。①

经过一番补充，齐代明堂乐歌已达 15 首之多，几近宋代的 2 倍。除迎神、娱五帝、送神之外，又加入了宾出入、献牲、皇帝入明堂等环节，仪式丰富，歌诗亦增多。总体而言，齐代的郊庙歌诗变化不大，承袭前代较多。

至梁代，郊庙歌诗在最高统治者的组织下发生了巨大的变化。有突出贡献的人物就是梁武帝。建国之初，梁朝就讨论过前代沿用下来的郊庙歌诗是否合于古乐及古礼的问题，关于这一现象，当代学者张树国称之为“复古倾向”。②面对“乐书沦亡，寻案无所”，难以恢复古乐的情况，梁武帝和群臣在朝堂上展开讨论，以期找到改变当时不合古乐的方法，然而其言广其法阙，最终肩负起革乐大任的还是素善音律的武帝本人。史载如下：

> 是时对乐者七十八家，咸多引流略，浩荡其词，皆言乐之宜改，不言改乐之法。帝既素善钟律，详悉旧事，遂自制定礼乐。③

由于自身音乐素养和文学素养俱佳，梁武帝自身在改革中发挥了重要作用，而这与梁武帝本身的喜好有重大关系。史载，梁武帝本人颇好先古风

① 郭茂倩《乐府诗集》，第 1 卷，第 22 页，北京，中华书局，1979。

② 张树国《汉至唐郊祀制度沿革与郊祀歌辞研究》，《陕西师范大学学报》，2008 年第 1 期。

③ 魏徵等《隋书》，第 13 卷，第 288 页，北京，中华书局，1973。

雅，借此改革欲有复兴风雅之势。事实上，他自己也积极投身于改革中去，史载：

> 立为四器，名之为通。通受声广九寸，宜声长九尺，临岳高一寸二分。每通皆施三弦……用笛以写通声，饮古钟玉律并周代古钟，并皆不差。于是被以八音，施以七声，莫不和韵。①

创制新乐器，只是武帝大刀阔斧改革的第一步。对于很多细节问题，武帝朝也展开廷议，涉猎很多方面，皆取得成效，为成就一代之礼乐打下坚实基础。现将廷议的几个方面列于下：

第一，南郊“迎神”改为“降神”，北郊不变。记载如下：

> 《周礼》云：“若乐六变，天神皆降。”神居上玄，去还怳忽，降则自至，迎则无所，可改迎为降，而送依前式。又《周礼》云：“若乐八变，则地祇皆出，可得而礼。”地宜依旧为迎神。并从之。②

第二，明堂祭祀用郊式。见史载：

> 明堂设乐，大略与南郊不殊，惟坛堂异名，而无就燎之位。明堂则遍歌五帝，其余同于郊式焉。③

第三，宗庙省迎送神之乐。武帝依古礼，主张事神礼简。针对当时乐繁礼黩的情况，提出约简敬神之策，见于下：

> 于是不备宫悬，不遍舞六代，逐所应须。即设悬，则非宫非轩，非判非特，宜以至敬所应施用耳。宗庙省迎送之乐，以其閟宫灵宅也。④

然而，这些廷议之事，只是武帝改革中的冰山一角。梁武帝改革中比较突出的，也是促使梁代形成一代之乐的重大活动是，武帝诏令乐曲的命名皆

---

① 魏徵等《隋书》，第13卷，第288页，北京，中华书局，1973。
② ③ 同上，第290页。
④ 同上，第291页。

以“雅”字：

> 乃定郊禋宗庙及三朝之乐……国乐以“雅”为称，取《诗序》云：“言天下之事，形四方之风，谓之雅。雅者，正也。”止乎十二，则天数也。乃去阶步之乐，增撤食之雅焉。众官出入，至是改为《俊雅》，取《礼记》：“司徒论选士之秀者而升之学，曰俊士也。”二郊、太庙、明堂，三朝同用焉。皇帝出入，至是改为《皇雅》，取《诗》“皇矣上帝，临下有赫”也。二郊、太庙同用……牲出入，至是改为《涤雅》，取《礼记》“帝牛必在涤三月”也。荐毛血，至是改为《牷雅》，取《春秋左氏传》“牲牷肥腯”也。北郊明堂、太庙并同用。降神及迎送，至是改为《諴雅》，取《尚书》“至諴感神”也。皇帝饮福酒，至是改为《献雅》，取《礼记·祭统》“尸饮五，君洗玉爵献卿”。今之福酒，亦古献之义也。北郊、明堂、太庙同用。就燎位、就埋位，至是燎埋俱奏《禋雅》，取《周礼·大宗伯》“以禋祀祀昊天上帝”也。其辞并沈约所制。①

除此之外，梁武帝对郊庙祭祀的舞蹈也进行了整改，取名也以尊古为主：

> 以武舞为《大壮舞》，取《易》云“大者壮也”，正大而天地之情可见也。以文舞为《大观舞》，取《易》云“大观在上”，观天之神道而四时不忒也。②

乐舞、乐章的取名，是梁武帝对郊庙歌诗建设所做的突出贡献。上至乐章、乐舞的改造，下至郊庙祭祀中的细微环节，梁武帝都放到朝廷上与众大臣商议，足见其对郊庙祭祀的重视程度之深。也正是如此，才使得梁代的郊庙祭祀有其自身的魅力，上承前代，下启陈朝，功不可没。

陈代是南朝最后一个朝廷，较之前代动乱颇多，寿命也较短，或许这是统治者对郊庙歌诗的建设不似前代的外因，亦或许郊庙祭祀经梁代改造已臻完美，难于再改。但恐其根本原因，还是在于统治者在郊庙歌诗的建设上作为太少。陈初立国，武帝亦朝议郊庙祭祀之事。但并不像梁武帝那样热心，商定结果就是：

---

①②魏徵等《隋书》，第13卷，第292页，北京，中华书局，1973。

帝遂依之。是时并用梁乐，唯改七室舞辞。[①]

可见，陈武帝并不想在郊庙祭祀上花费很多时间、精力。依梁仪而祭的情况，一直延续到陈宣帝。宣帝太建年间，才提议重新确定南北郊及明堂仪注之事。最终确定，乐曲尽以“韶”为名。史载，太乐令、协律校尉等也作了相关的乐章，但不知何原因并未见于《乐府诗集》，亦不见于《初学记》、《诗纪》等文献，或已亡佚。至于陈后主即位，更是不提祭祀之事。据《隋书·音乐志》所载：

及后主嗣位，耽荒于酒，视朝之外，多在宴筵。尤重声乐，遣宫女习北方箫鼓，谓之《代北》，酒酣则奏之。又于清乐中造《黄鹂留》及《玉树后庭花》、《金钗两臂垂》等曲，与幸臣等制其歌词，绮艳相高，极于轻薄。男女唱和，其音甚哀。[②]

陈后主所好非郊庙歌诗般的肃正之乐，而是更倾向于艳丽柔美的宫廷诗歌。但其中“代歌”，据张树国考察“是北魏拓跋史诗”，[③]亦常用于郊庙祭祀及宴飨。可是尽管陈后主偏爱此曲，但并未想将其祭祀功能用于陈朝，错失南北朝郊庙祭祀文化交融的机会，也是历史的遗憾。

三、郊庙歌诗作者分析

前文已分析，四代郊庙歌诗的建设离不开统治者的大力扶持。统治者的作为直接决定了本朝郊庙祭祀活动的隆盛与否。统治者不仅规定着祭祀中的仪礼、用乐情况，及设立机构对祭祀活动进行管理，更是直接决定着郊庙歌诗的创作者的范围。至南朝四代，创作者的身份皆不出此囿，既要有通古博今的才学，又需皇帝钦命才有资格进行创作。翻看《乐府诗集》，南朝郊庙歌辞的创作几乎就集中在几个人上。下面将这些人一一列出进行分析。

颜延之，据《乐府诗集》，作《宋南郊登歌三首》。时间是“元嘉

① 魏徵等《隋书》，第13卷，第306页，北京，中华书局，1973。

② 同上，第309页。

③ 张树国《汉至唐郊祀制度沿革与郊祀歌辞研究》，《陕西师范大学学报》，2008年第1期。

二十二年，南郊始设登歌，诏御史中丞颜延之造歌诗”。[①]对于其身份的认识，则有助于理解郊庙歌诗创作者的规定。当时颜延之为“御史中丞”，据《宋书·百官下》记载：

> 御史丞，一人。掌奏劾不法。秦时御史大夫有二丞，其一曰御史丞，其二曰御史中丞。殿中兰台秘书图籍在焉，而中丞居……光武还曰中丞，又属少府。[②]

其职能是弹劾事宜、进言献策，而在祭祀之礼的商讨中可以畅所欲言。又据《宋书·列传第三十三》载颜延之事迹，“复为秘书监，光禄勋，太常。时沙门释慧琳，以才学为太祖所赏爱，每召见，常升独榻，延之甚疾焉”。其担任过太常之职，对国家礼乐制度是熟稔的，使其具备了郊庙歌诗创作的资格，但更重要的是皇帝赏识其才学，常召见他，这就使得他完全有能力去进行郊庙歌辞创作。

殷淡，据《乐府诗集》，作《宋章庙乐歌舞》中《肃咸乐》二首、《嘉胙乐》一首，凡三首。关于创作时间，《宋书·乐志》只记载了这样一句：

> 文帝章太后庙未有乐章，孝武大明中使尚书左丞殷淡造新歌。明帝又自造昭太后、宣太后歌诗。[③]

大约创作于孝武帝大明年间。时殷淡任职于尚书左丞，参看《宋书·百官志》的记载，其言：

> 尚书，古官也。舜摄帝位，命龙作纳言，即其任也。《周官》司会，郑玄云，若今尚书矣。秦世少府遣吏四人在殿中主发书，故谓之尚书。尚犹主也……宋世祖孝建中，不欲威权外假，省录。大明末复置……江左则有祠部、吏部、左尺、度支、五兵，合为五曹尚书……世祖大明二年，置二吏部尚书，而省五兵尚书，后

① 沈约《宋书》，第19卷，第541页，北京，中华书局，1974。
② 《文渊阁四库全书》，第39卷，上海，上海人民出版社，2004。
③ 沈约《宋书》，第19卷，第545页，北京，中华书局，1974。

还置一吏部尚书。[1]

尚书左丞当属吏部，行使纳言献策之权，行走于皇帝跟前，为皇帝钦定创作提供了可能性。又《宋书·列传第十九》记载了殷淡的生平，虽然很少，但足以令人了解他的学识才华：

殷淡，字夷远，亦历黄门吏部郎，太子中庶子，领步兵校尉。大明世，以文章见知，为当时才士。[2]

其文章见称，为时才士，使得他具备创作的能力；翻阅其传，言其曾担任黄门吏部郎，这又为他的创作累计了经验。据《宋书·百官下》所载：

给事黄门侍郎，四人，与侍中俱掌门下众事。郊庙临轩，则一人执麾。《汉百官表》秦曰给事黄门，无员，掌侍从左右，汉因之。汉东京曰给事黄门侍郎，亦无员，掌侍从左右，关通中外，诸王朝见，则引王就坐……然则黄门郎给事黄闼之内，故曰黄门郎也。魏、晋以来员四人，秩六百石。[3]

黄门郎于郊庙祭祀中担任一定职务，因而祭祀中，皇帝会下诏殷淡去创作郊庙歌诗。

谢庄，据《乐府诗集》，作《宋明堂歌九首》、《宋世祖庙歌二首》，凡 11 首。关于创作时间，《南齐书·乐志》载：

明堂歌辞，祠五帝。汉郊祀歌皆四言，宋孝武使谢庄造辞。[4]

可知，大致作于孝武帝年间。在宋代，谢庄历仕三朝，宋文帝、孝武帝及前废帝朝，仕途平稳，政见尝为帝所纳，才学美名广为传播。《南史·谢庄传》载庄“七岁能属文”，及长，曾作赋令文冠一时的袁淑“遂隐其赋”。孝武帝朝，谢庄亦颇得皇帝欣赏。史载谢庄为领前军将军时，守门不为孝武帝启门之事，见于《南史·谢庄传》：

---

① 沈约《宋书》，第 39 卷，第 1233—1235 页，北京，中华书局，1974。
②《文渊阁四库全书》，第 59 卷，上海，上海人民出版社，2004。
③ 同上，第 40 卷。
④ 萧子显《南齐书》，第 11 卷，第 172 页，北京，中华书局，1972。

庄居守，以启信或虚，须墨诏乃开。上后因宴，从容曰："卿欲效郅君章邪？"对曰："臣闻蒐巡有度，郊祀有节，盘于游田，著之前诫。陛下今蒙犯尘露，晨往宵还，容致不逞之徒，妄生矫诈，臣是以伏须神笔。"[①]

谢庄以从容的态度应对皇帝的质问，发乎言尽得礼，不但没有因此得罪孝武帝，还委婉地劝谏了君王。如此德才兼备之人，为君王重用亦是情理之中的事。史载孝武帝宠姬殷贵妃薨，庄为之作诔。古时吉凶宾军嘉为五礼，诔文用于丧凶之事，倘若只有文笔而无礼乐知识，怎能为君王诏命作诔。不难看出，谢庄自身博闻强识，深谙古礼之道，又颇得帝王赏识，成为创作祭祀歌辞的最佳人选，而据《宋书·百官》，其在郊庙祭祀事宜中亦担任一定职能，曾执掌郊祀三献的，祭祀活动的参与，必然为他的创作提供了经验。

王韶之，据《乐府诗集》，作《宋宗庙登歌》八首。其创作时间可以参看《宋书·乐志》：

宋武帝永初元年七月，有司奏："皇朝肇建，庙祀应设雅乐，太常郑鲜之等八十八人各撰立新歌。黄门侍郎王韶之所撰歌辞七首，并合施用。"诏："可。"

在永初元年七月有司奏议中提到，王韶之已经撰完七首歌诗，可推断，其创作时期当在永初元年。而据史载，王韶之"好史籍，博涉多闻"。自东晋时就任职黄门郎。刘裕建立宋朝后"黄门如故，西省职解，复掌宋书"。[②]在宋朝，王韶之依旧担任黄门郎，且能掌握史书，这就为他创作奠定了良好的基础。

宋代郊庙歌诗的创作者，还有一人，就是补录中提到的颜竣。颜竣所作郊庙歌诗，虽未见于《乐府诗集》，但他的创作也是宋代郊庙歌诗中的一部分，理应成为研究的对象。见上文补录，颜竣作宗庙祭祀歌《皇后庙登歌》、《七庙迎神辞》两首。对于其人其事，翻阅《宋书·颜竣传》可知，颜竣者，乃颜延之之子。颜延之的文学修养颇高，曾与谢灵运合称为"颜谢"。又为皇帝钦点造南郊歌辞，足见其在郊庙歌诗创

---

① 李延寿《南史》，第 20 卷，第 556 页，北京，中华书局，1975。
② 《文渊阁四库全书》，第 60 卷，上海，上海人民出版社，2004。

作中的造诣。然父之衣钵，子能否承袭呢？父亲颜延之明确地肯定了儿子颜竣的才华：

> 太祖问延之："卿诸子谁有卿风？"对曰："竣得臣笔，测得臣文，奂得臣义，跃得臣酒。"①

且颜竣曾为太学博士，对礼乐制度当是熟稔的，史载其又得太祖赏识，"唯竣出入卧内，断决军机"。②近身帝王，且才学通博，承父衣钵，深谙礼制，亦是朝廷需要的郊庙歌诗创作者。

宋朝郊庙歌诗的创作者，为皇帝钦点的几人，而南齐的郊庙歌诗创作，亦集中在谢超宗、王俭、江淹、谢朓、褚渊等寥寥几人身上。谢超宗，据《乐府诗集》，曾作《齐南郊乐歌》12首、《齐北郊乐歌》6首，《齐明堂乐歌》7首、《齐太庙乐歌》16首，凡41首。创作时间当在建元初年，参看《南齐书·乐志》记载：

> 建元二年，有司奏，郊庙雅乐歌辞旧使学士博士撰，搜简采用，请敕外。凡义学者普令制立。参议：太庙登歌宜用司徒褚渊，余悉用黄门郎谢超宗辞。③
>
> 建元初，诏黄门郎谢超宗造明堂夕牲等辞，并采用庄辞。④
>
> 建元初，诏黄门郎谢超宗造庙乐歌诗十六章。⑤

在南朝几代中，谢超宗创作的郊庙歌诗数量是最多的。以其为研究对象，有助于后人对南朝郊庙歌诗创作特点的分析。据史载，谢超宗自幼好学，有文采，早负盛名，这使其具备创作郊庙歌辞的能力。另外，他还是南齐一朝炙手可热的郊庙歌诗人。史载他的才华很得太祖欣赏，还被太祖称为"此客至，使人不衣自暖矣"，可见太祖对之甚是喜欢。在南齐朝廷里，他亦担任黄门郎一职，并且创辞独特：

> 有司奏撰立郊庙歌，敕司徒褚渊、侍中谢朏、散骑侍郎孔稚

---

① 沈约《宋书》，第75卷，第1959页，北京，中华书局，1974。
② 同上，第1960页。
③ 萧子显《南齐书》，第11卷，第167页，北京，中华书局，1972。
④ 同上，第172页。
⑤ 同上，第179页。

圭、太学博士王咺之、总明学士刘融、何法冏、何昙秀十人并作，超宗辞独见用。[①]

可见，谢超宗是南朝为皇帝钦定的一位创作郊庙歌诗的大家。

王俭，据《乐府诗集》，作齐南郊高帝配享飨乐《高德宣烈乐》1首、齐太庙乐歌之穆皇后神室《穆德凯容之乐》1首、高宗明皇帝神室《明德凯容之乐》1首，凡3首。其创作时间见于《南齐书·乐志》：

永明二年，尚书殿中曹奏："太祖高皇帝庙神室奏《高德宣烈之舞》，未有歌诗，郊应须歌辞。穆皇后庙神室，亦未有歌辞。按傅玄云：'登歌庙异其文，飨神室同辞。'此议为允。……"诏"可"。尚书令王俭造太庙二室及郊配辞。[②]

朝议之后，方令王俭作辞，遂可推其创作时间当在永明二年。王俭其人其事见于《南齐书·褚渊王俭列传》：

幼有神彩，专心笃学，手不释卷……依《七略》撰《七志》四十卷，上表献之，其辞甚典。又撰定《元徽四部书目》……手笔典裁，为当时所重。[③]

王俭才学精通，为其创作歌诗奠定了良好基础。其历仕宋文帝、孝武帝、明帝等几代，并颇受皇帝青睐，史载"世祖深委仗之，士流选用，奏无不可"。可见，孝武帝对其重用之甚。自负才学，为帝重用，使得王俭加入到关系重大的祭祀歌诗的创作中来。

江淹，据《乐府诗集》，作《齐藉田乐歌二首》，即《迎送神升歌》和《飨神歌》。其创作时间见于《南齐书·乐志》：

永明四年藉田，诏骁骑将军江淹造《藉田歌》。[④]

《藉田歌二首》当作于齐武帝永明四年。江淹历仕宋、齐两朝，于齐代仕

---

①《文渊阁四库全书》，第36卷，上海，上海人民出版社，2004。
② 萧子显《南齐书》，第11卷，第179页，北京，中华书局，1972。
③ 萧子显《南齐书》，第23卷，第433—438页，北京，中华书局，1972。
④ 萧子显《南齐书》，第11卷，第184页，北京，中华书局，1972。

途尤顺，且江淹少以文章显，即负盛名，才学出众，尝得齐高帝赏识。史载：

> 齐高帝引淹入中书省，先赐酒食，淹素能饮啖，食鹅炙垂尽，进酒数升讫，文诰亦办……高帝让九锡及诸章表，皆淹制也。[1]

虽言江淹晚年才思微退，但其年轻之时，才学尚矣。饮酒数升，文思依然不受影响，能为文诰。且为高帝重用，能制作诸章表，可知其博学多才，又长居中书省，更利于其对礼乐文化的了解，诸多因素使其具备了创作郊庙歌诗的能力和可能。

褚渊，据《乐府诗集》，作齐《太庙登歌二首》。史书中记载了褚渊的这次创作活动：

> 宋昇明中，太祖为齐王，令司马褚渊造太庙登歌二章。[2]

褚渊是南朝宋、齐两朝大臣，颇受宋文帝、明帝信任，常委以重任，甚至明帝驾崩时遗诏其为中书令、护军将军以辅佐幼主后废帝。至齐代亦得齐高帝宠幸，晋封为南康郡公。皇帝的信任，为褚渊进行郊庙歌诗的创作提供了可能。而其自身也有家学优势，史载："其祖秀之，宋太常。"[3]太常之职，由来已久，是供祭祀活动的专职，褚渊有着如此优越的环境，使其深谙祭祀之礼制成为了可能。中书令等职务的胜任，使其对歌功颂德类文章、诗词的创作打好扎实的基础，在综合因素的影响下，褚渊成为御制郊庙歌诗创作者之一。

谢朓，据《乐府诗集》，作《齐雩祭乐歌八首》。其创作时间见于《南齐书·乐志》：

> 建武二年，雩祭明堂，谢朓造辞，一依谢庄，唯世祖四言也。[4]

此八首雩祭歌诗当作于齐明帝建武二年，亦是奉诏而为。谢氏家族是历史上赫赫有名的文学望族，其家族许多成员盛负诗名，如谢安、谢灵运等。

---

① 李延寿《南史》，第 59 卷，第 1449—1450 页，北京，中华书局，1975。
② 萧子显《南齐书》，第 11 卷，第 179 页，北京，中华书局，1972。
③ 萧子显《南齐书》，第 23 卷，第 425 页，北京，中华书局，1972。
④ 萧子显《南齐书》，第 11 卷，第 172 页，北京，中华书局，1972。

深厚浓重的家族文化氛围，孕育了谢朓良好的才学素养，据《南史·谢朓传》载：

> 少好学，有美名，文章清丽……朓善草隶，长五言诗，沈约常云：”二百年来无此诗也。”敬皇后迁祔山陵，朓撰哀策文。齐世莫有及者。[①]

才学卓著，丧礼哀文的撰写经验，足以让其胜任对郊庙歌诗的创作。

终齐一代，虽未在郊庙祭祀的创作上有大的突破，但从其则择取学识渊博、熟谙典诰礼乐之制，并且信任钦点之人，亦足以窥见齐代统治者对祭祀事宜的重视，唯有如此，方能创作一代之郊庙歌诗。

梁代的作家见于《乐府诗集》的，就只有沈约一人。其作品有《梁雅乐歌》14 首、《梁南郊登歌》2 首、《梁北郊登歌》2 首、《梁明堂登歌》5 首、《梁宗庙登歌》7 首、《梁小庙乐歌》2 首，凡 32 首，《隋书·音乐志》言："其辞并沈约所制。"[②]但其创作时间未详。沈约历经三朝，且担任过郊庙祭祀的职位，又熟谙典籍，尤其在梁代立国中起到关键作用，得到梁帝的信任，曾被封为建昌县侯。身兼开国元老，又谙熟祭祀典仪，沈约在梁代的郊庙祭祀中可谓是独霸一代的人物。

综上分析，不难看出，创作郊庙歌诗关键要有皇帝的信任钦定，而其自身也要具备熟谙典仪、博古通今的创作能力，只有在这几个要素同时具备的情况下，才有资格创作郊庙歌辞。

通过对南朝郊庙歌诗创作情况的分析，加之补录郭茂倩遗漏的郊庙歌辞，使得研究更加严谨。有了较全面的资料，再进行细节的研究，就能做到没有阙失。本文主要就郊庙歌诗的组织者及其影响下的创作群体，进行了相应分析，得出南朝郊庙歌诗是由朝廷组织的，其创作者是由皇帝钦定的文化素养较高的专门祭祀人员，他们供职于国家祭祀机构，熟谙典仪，能准确地传达帝王祭祖祇神的美好愿望，在历代朝廷的祭祀活动中占据重要地位。

作者简介：郭培培，女，1985 年 9 月出生，河北沧州人，现为首都师范大学文学院 2010 级硕士生。

---

① 李延寿《南史》，第 19 卷，第 533—534 页，北京，中华书局，1975。

② 魏徵等《隋书》，第 13 卷，第 292 页，北京，中华书局，1973。

“亡国之音”考论

◇祝丽君
（北京，首都师范大学文学院，100089）

提要：北齐后主高纬、南朝陈后主及隋炀帝所作新声乐曲因具有“哀音断绝”的音乐特征而被视为亡国之音并受人指责。到底什么是亡国之音？哀怨新声真的是亡国之兆吗？本文主要从音乐与文化的角度出发，通过对上述新声乐曲的分类考察来解决问题。笔者认为亡国哀音呼应了时代的哀感与人心之愁怨，其在音乐形态上具有特定的特征。哀怨新声可能是乱世的征兆，但不一定都会成为亡国之音。

关键词：哀音；乱世之音；亡国之音

“亡国之音哀以思，其民困。”[1]北齐后主高纬、南朝陈后主及隋炀帝均为亡国之君。他们所作新声乐曲因具有“哀音断绝”的音乐特征而被正统史书目之为亡国之音。这些亡国之音到底具有什么样的音乐特征？哀音真的是亡国之兆吗？目前学界对“亡国之音哀以思”这种说法的关注多从文学的角度出发，着眼于哀思之文为哀音，较少关注亡国哀音的音乐属性及这种观点与儒家文化精神的关联。[2]笔者本文主要从音乐与文化的角度来讨论这个问题。

---

① 郑玄注，孔颖达正义，吕友仁整理《礼记正义》，第47卷，第1456—1457页，上海，上海古籍出版社，2008。

② 对于“亡国之音哀以思”这种说法相关文章均从诗文的角度着眼来讨论，如张大新《“亡国之音哀以思”——从〈哀江南赋〉到〈桃花扇·余韵·哀江南〉》（《信阳师范学院学报》1989年第4期）；史礼心《“亡国之音哀以思”——历代亡国帝王诗概》（《北方工业大学学报》2011年第4期）等文章均不脱“哀思之文为哀音”之范畴。唯有宋静《“哀音”考论》（《文艺研究》2008年第6期）一文从音乐的角度出发对“哀音”的音乐属性进行了探讨。黎国韬《清乐“亡国之音”论略》（《中国文学研究》，2012年第2期）对北齐、陈、隋三朝亡国之音做了综述，但论述较为笼统，亦没有对哀音亡国论进行文化考察。

一、“亡国之音”的音乐特征

关于什么是“亡国之音”似乎没有明确的界定，但从北齐、陈、隋三朝所制新声乐曲的音乐特征来看，被视为“亡国之音”者在音乐类别、音乐效果、声调、乐器、演奏方法等方面具有一定的共同性。[①]

亡国之音首先是新声。北齐、陈、隋被斥为亡国之音者都是新声音乐，《隋书》对此记载甚详：“（北齐）后主唯赏胡戎乐，耽爱无已。于是繁手淫声，争新哀怨……后主亦自能度曲，亲执乐器，悦玩无倦，倚弦而歌。别采新声，为《无愁曲》，音韵窈窕，极于哀思，使胡儿阉官之辈，齐唱和之，曲终乐阕，莫不殒涕。虽行幸道路，或时马上奏之，乐往哀来，竟以亡国。”[②]“及（陈）后主嗣位，耽荒于酒，视朝之外，多在宴筵。尤重声乐，遣宫女习北方箫鼓，谓之《代北》，酒酣则奏之。又于清乐中造《黄鹂留》及《玉树后庭花》、《金钗两臂垂》等曲，与幸臣等制其歌词，绮艳相高，极于轻薄。男女唱和，其音甚哀。”[③]“（隋炀帝）后大制艳篇，辞极淫绮。令乐正白明达造新声，创《万岁乐》、《藏钩乐》、《七夕相逢乐》、《投壶乐》、《舞席同心髻》、《玉女行觞》、《神仙留客》、《掷砖续命》、《斗鸡子》、《斗百草》、《泛龙舟》、《还旧宫》、《长乐花》及《十二时》等曲，掩抑摧藏，哀音断绝。”[④]上述哀怨新声就是受人指责的亡国之音。

其次，从音乐效果来看，亡国之音极于哀思。前述资料已经提到，北齐后主所作《无愁曲》“音韵窈窕，极于哀思”，“曲终乐阕，莫不殒涕”。炀帝令白明达所造新声“掩抑摧藏，哀音断绝”。又《通典》记载：“自宣武已后，始爱胡声，洎于迁都。屈茨，琵琶，五弦，箜篌，胡肴，胡鼓，铜钹，打沙罗，胡舞铿锵镗鞳，洪心骇耳，抚筝新靡绝丽，歌响全似吟哭，听之者无不凄怆。”[⑤]可见，亡国之音的音乐效果是哀怨凄怆。

---

① 宋静《“哀音”考论》认为：哀音主要指产生于乱世或灭亡之国的音乐，在某种意义上说，哀音又指与雅乐相对的俗乐。本文第一部分参考了作者的观点。

② 魏徵等《隋书》，第 14 卷，第 331 页，北京，中华书局，1973。

③ 魏徵等《隋书》，第 13 卷，第 309 页，北京，中华书局，1973。

④ 魏徵等《隋书》，第 15 卷，第 379 页，北京，中华书局，1973。

⑤ 杜佑《通典·乐二》，第 142 卷，第 3614—3615 页，北京，中华书局，2003。

再次，从曲调特征来看，亡国之哀音一般属于商调。陈后主所作《玉树后庭花》据日本林谦三《隋唐燕乐调研究》谓“日本此曲属清乐”。炀帝所作《泛龙舟》等新声乐曲属水调，水调亦属商声。[①]北齐后主所作《无愁曲》其曲调虽不可考，但其受清商新声影响的可能性较大。[②]在宫、商、角、徵、羽五调中，徵调与羽调亦可叙哀情，但亡国哀音多为商调。[③]这可能是因为这些新声乐曲与民间俗乐的联系较为密切。商调一般不用于官方音乐中，比如《诗》中无商调。[④]因为商调具

① 参见任半塘《唐声诗》(下编)，第70页、第560—562页，上海，上海古籍出版社，2006。

② 参见黎国韬《清乐“亡国之音”论略》相关论点。《中国文学研究》，2012年第2期。

③ 在中国古代音乐理论中，“声”、“音”、“乐”是三个范畴不同的概念，具有逐层递进的等级之分。在某些音乐文献中，“声”、“音”、“乐”三者亦均可泛指音乐。本文取这种宽泛的概念，对相关音乐名词不作细分。亡国之音为商调许多文献都有记载，比如《韩非子·十过》提到：“昔者，卫灵公将之晋，至濮水之上，税车而放马，设舍以宿。夜分，而闻鼓新声者而说之，使人问左右，尽报弗闻。乃召师涓而告之曰：‘有鼓新声者，使人问左右，尽报弗闻，其状似鬼神，子为我听而写之。’师涓曰：‘诺。’因静坐抚琴而写之。……遂去之晋。晋平公觞之于施夷之台，酒酣，灵公起曰：‘有新声，愿请以示。’平公曰：‘善。’乃召师涓，令坐师旷之旁，援琴鼓之。未终，师旷抚止之，曰：‘此亡国之声，不可遂也。’平公曰：‘此道奚出？’师旷曰：‘此师延之所作，与纣为靡靡之乐也。及武王伐纣，师延东走，至于濮水而自投，故闻此声者必于濮水之上。先闻此声者其国必削，不可遂。’……平公问师旷曰：‘此所谓何声也？’师旷曰：‘此所谓清商也。’”(王先慎《韩非子集解》，第62—64页，北京，中华书局，1998。)又《律吕精义》转引江夏刘绩《六乐图说》曰：“周不用商起调者，避殷所尚也，犹亡国之社屋之意。”(朱载堉撰，冯文慈点注《律吕精义》，外篇第5卷，第960页，北京，人民音乐出版社，1998。)

④《律吕精义》外篇第5卷云：“其国风凡一百六十篇，皆角调；小雅凡七十四篇，皆徵调；大雅凡三十一篇，皆宫调；周颂凡三十一篇及鲁颂四篇，皆羽调；正风、正雅及颂皆无商音。变风、变雅虽有商音，而无商调。惟商颂五篇纯用商调耳。是故系于三百篇后，犹附录焉。”(《律吕精义》，外篇第5卷，第962页。)《诗》中无商调是因为有专门审《诗》商的职官。“荀卿以审《诗》商而为太师之职。”(《律吕精义》外篇第5卷，第960页。)

有较为特别的音乐特征。商调“淫”和“杀”。[①]然而商调在民间却十分盛行。《律吕精义》转引《乐记》曰：“其当避者，惟朝廷官乐耳。民间私乐则不必避。故宋玉曰：‘客有歌于郢中者，为《阳春白雪》，引商刻羽，杂以流徵。’《庄子》曰：‘曾子曳纵而歌《商颂》，声满天地，若出金石’是也。”[②]亡国哀音多属商调或许正因其“淫”、“杀”的音乐特征适合表达内心激越之哀愁。《礼记》云：“其哀心感者，其声噍以杀。”[③]《刘子·辨乐》篇记载：“荆轲入秦，宋意击筑，歌于易水之上，闻者瞋目，发直穿冠；赵王迁于房陵，心怀故乡，作山水之讴，听者呜咽，泣涕流连。此皆淫佚、悽怆、愤厉、哀思之声，非理性、和情、德音之乐也。”[④]可见，有凄怆愤厉之愁就可能会产生噍杀哀思之声。

最后，亡国之音多使用音响效果较为强烈、演奏方法特为繁复的乐器。除调式以外，不同材质的乐器所产生的音乐感染力有很大区别。八音之中，“丝声哀”、“竹声滥”。[⑤]北齐后主所喜欢之胡戎乐、陈后主所热衷之《代北》乐及炀帝朝所定七部乐中的外族乐所使用的乐器多为琵琶、箜篌、箫、笳等丝竹乐器以及鞞鼓、铜钹等打击乐器。琵琶、箜篌等乐器产生的音乐效果与琴、瑟等传统乐器是完全不同的。琵琶、筝、笛所奏之乐让人形躁而志越，而琴瑟之音效果相反。嵇康《声无哀乐论》称：“琵琶筝笛，间促而声高，变众而节数，以高声御众节，故使人形躁而志越，犹铃铎警耳，钟鼓骇心。”又曰：“今平和之人，听

① 朱载堉撰，冯文慈点注《律吕精义》外篇第5卷曰：“先儒谓商调是杀声，鬼神畏商调，故不用。”（朱载堉《律吕精义》，外篇第5卷，第959页，北京，人民音乐出版社，1998。）又《律吕精义》转引《乐记》曰：“《武》之声淫及商。”（同书，第961页。）从考古出土的编钟来看，西周少商音钟，这意味着，雅乐系统中无商调曲，尤其西周早期避商音可知。当然，周避商音的原因比较复杂，也不仅仅因为其具“淫”、“杀”的音乐特征。东周以后的编钟就有了商音钟的排列，只是尚无以商音起调的现象。

② 朱载堉《律吕精义》，外篇第5卷，第962页，北京，人民音乐出版社，1998。

③ 孔颖达《礼记正义》，第1456页，上海，上海古籍出版社，2008。

④ 刘书撰，杨明照校注，陈应鸾增订《增订刘子校注》，第2卷，第161—168页，成都，巴蜀书社，2008。

⑤ 孔颖达《礼记正义》，第49卷，第1536—1538页。其文曰：“丝声哀，哀以立廉，廉以立志。君子听琴瑟之声，则思志义之臣。竹声滥，滥以立会，会以聚众。君子听竽笙箫管之声，则思畜聚之臣。”

筝笛琵琶，则形躁而志越；闻琴瑟之音，则听静而心闲。”[①]形躁而志越就很有可能导致“淫佚邪放之志生”。不同乐器会产生不同的音乐效果，除了材质上的原因，奏乐方法的繁简也是一个原因。亡国之音一般演奏繁复，曲调跳跃性较大。所谓“繁手淫声，争新哀怨”。[②]琵琶的演奏方法就特别繁复，令人目眩神移。孙该《琵琶赋》叙述琵琶演奏情景说：“抑扬按捻，拒搦摧藏。尔乃扣少宫，骋明光，发下柱，展上腔，仪蔡氏之繁弦，放庄公之倍簧。”又曰：“曲终歌阙，乱以众契，上下奔骛，鹿奔猛厉，波腾雨注，飘飞电逝，舒疾无方。”[③]除演奏方法繁复外，琵琶曲节奏起伏幅度大，曲调甚疾，“皆初声颇复闲缓，度曲转急躁”。[④]值得注意的是，演奏方法之繁简亦是区分雅郑之声的重要手段。《律吕精义·内篇》卷六云：“俗谱惟禁小指，太古雅琴，连无名指亦禁。若夫左手吟猱绰注，右手轻重疾徐，古所谓淫声，雅乐不用也。”[⑤]又同书外篇卷八曰：“凡琴之曲，有雅有郑。郑卫之声责泛音而尚吟猱，雅颂之声贵实音而尚齐撮。…… 世俗琴曲则不然，盖吟猱多而齐撮少，古所谓郑卫之音也。”[⑥]可见，奏乐中所使用的技巧是很有讲究的，雅郑之分体现在演奏方法上就是雅乐演奏方法单一，而郑卫之声演奏方法复杂。[⑦]北齐、陈、隋三代亡国之君所创乐曲都属于新声俗乐，其演奏方

① 嵇康著，戴明扬校注《嵇康集校注》，第5卷，第215页，北京，人民文学出版社，1962。

② 马端临《文献通考》，第1253页，北京，中华书局，1988。

③ 严可均《全上古三代秦汉三国六朝文》，第1277页，北京，中华书局，1958。

④ 杜佑《通典·乐二》，第142卷，第3615页，北京，中华书局，2003。

⑤ 朱载堉《律吕精义》，内篇第6卷，第214页，北京，人民音乐出版社，1998。

⑥ 朱载堉《律吕精义》，外篇第8卷，第1071页，北京，人民音乐出版社，1998。

⑦ 上述两条材料所指朝代较为笼统。从曾侯乙出土的古琴来看，战国之前古琴的演奏，基本没有左手的弹奏技法，即吟猱绰注。唐代古琴的演奏，较为重视右手指法。从琴曲歌辞文献记载来看，唐代的琴曲演奏右手已有趋繁的趋势。而胡乐当中琵琶等乐器的演奏在六朝末已经相当繁复了。

法与上述郑卫之声类似，都是极为繁复的。[①]

从上面的分析可知，被视为亡国哀音者一般是新声俗乐，多属商调，演奏方法繁复，音乐感染力很强，极于哀思。问题是为什么这三代亡国之君都喜欢此类哀怨新声呢？这些哀怨新声又怎么会与亡国相关联的呢？笔者认为这与他们所处的时代环境及个人喜好密切相关。只有在特殊的时代环境，比如乱世或末世才有可能产生这类“亡国之音”。这或许是“亡国之音”一个最本质的特征。南北朝朝代更迭最为频繁，时人对时空无限与死生契阔格外敏感，对悲凉之物感知特别深刻。因汉末离乱而累积的时代哀情到六朝末期达到顶峰。六朝人的美学思想是“以悲为美”。嵇康《琴赋》云：“八音之器，歌舞之象。历世才士，并为之赋颂，其体制风流，莫不相袭。称其材干，则以危苦为上，赋其声音，则以悲哀为主，美其感化，则以垂涕为贵。”[②]这种“以垂涕为贵”的美学思想源自于六朝特殊的社会现实。因为人生之大哀不过是时代的风雨飘摇与个人的生离死别。这种“以悲为美”的审美风尚到了陈、隋更是变本加厉。“人之性，心有忧丧则悲，悲则哀”；[③]“心戚者则形为之动，情悲者则声为之哀”。[④]三位亡国之君所创哀怨新声之所以得到普通百姓的喜爱源自于那个时代的乱世哀情。而从个人喜好来说，北齐后主、陈后主及隋炀帝都有一种亲近哀音的特殊基因。北齐后主耽爱凄怆胡乐，陈后主屡为“哀矜之诏”，而炀帝之悲在《迷楼记》中多有体现。

立乐的宗旨本在疏导与教化，礼教的根本是民和，求“乐而不淫，哀而不伤”，任何音乐都不能太过。《礼记》云：“是故，乐之隆，非极

---

① 在中国古代音乐典籍中，新声与郑卫之声、淫声等概念往往等同。到底何为新声？不同时代对新声的界定均有差异，如周秦新声多指郑卫之声、汉代多为近楚声，魏晋以下所指也各有区别。但被视为新声者多感情激烈、声调缠绵、演奏繁复。《礼记·乐记》记载：“魏文侯问于子夏曰：‘吾端冕而听古乐，则唯恐卧。听郑、卫之音，则不知倦。敢问古乐之如彼，何也？新乐之如此，何也？’子夏对曰：……‘今夫新乐，进俯退俯，奸声以滥，溺而不止。及优株儒，犹杂子女，不知父子。’”（《礼记正义》第1521—1523页）这里提到的新乐就是当时民间新声。

② 嵇康《琴赋》，见《文选》，第18卷，第255页，北京，中华书局影印清胡克家校勘本，1977。

③ 何宁《淮南子集释·本经训》，第8卷，第599页，北京，中华书局，1998。

④ 嵇康著、戴明扬《嵇康集校注》，第214页，北京，人民文学出版社，1962。

音也；食飨之礼，非致味也。”[①]刘子曰：“先王恶其乱也，故制雅乐以道之，使其声足乐而不淫，使其音调伦而不诡，使其曲繁省而廉均，是以感人之善恶，不使放心邪气，是先王立乐之情也。”[②]制礼作乐目的相同，都是为了不使邪气得接。但是如果身处乱世，悲凉之雾遍被华林，人心是不可能中正平和的。忧思与愁怨必然要达之于外，哀音之出现就成为必然。哀音既可指哀思之文，也可指哀思之音。北齐后主与陈、隋两位亡国之君正处在这种哀怨凄恻的时代情绪所累积的历史语境中。这种时代的感伤情绪表现在文字上便为哀婉之辞，表现在音乐上便是哀思之音。但是此类哀音除了能宣泄心中的哀情，还能使国家灭亡吗？

二、哀音亡国论的文化考察

哀怨新声被视为亡国之音，但是哀音真能亡国吗？ 实际上并非如此。唐太宗反驳了这种理论。《旧唐书·音乐志》载：

> 武德九年，始命孝孙修定雅乐，至贞观二年六月奏之。太宗曰：“礼乐之作，盖圣人缘物设教，以为撙节，治之隆替，岂此之由？”御史大夫杜淹对曰：“前代兴亡，实由于乐。陈将亡也，为《玉树后庭花》；齐将亡也，而为《伴侣曲》。行路闻之，莫不悲泣，所谓亡国之音也。以是观之，盖乐之由也。”太宗曰：“不然，夫音声能感人，自然之道也。故欢者闻之则悦，忧者听之则悲，悲欢之情，在于人心，非由乐也。将亡之政，其民必苦，然苦心所感，故闻之则悲耳，何有乐声哀怨，能使悦者悲乎？今《玉树》、《伴侣》之曲，其声具存，朕当为公奏之，知公必不悲矣。”尚书右丞魏徵进曰：“古人称：‘礼云礼云，玉帛云乎哉！乐云乐云，钟鼓云乎哉！’乐在人和，不由音调。”太宗然之。[③]

唐太宗所持观点与嵇康《声无哀乐论》所论相同，即“悲欢之情，在于人心，非由乐也”。嵇康的观点是，从声音中感知到的哀乐与声音本身

---

① 孔颖达《礼记正义》，第1458页，上海，上海古籍出版社，2008。

② 刘书撰，杨明照校注，陈应鸾增订《增订刘子校注》，第152—153页，成都，巴蜀书社，2008。

③ 刘昫等《旧唐书》，第28卷，第1040—1041页，北京，中华书局，1975。

并无直接关联，是人的内心本来已经具有了哀乐之情，受到音乐的感染，这种感情才被诱发出来了。从人的感知角度来看，声音就具有了哀乐之情。所以曰“躁静者，声之功也；哀乐者，情之主也。不可见声有躁静之应，因谓哀乐者皆由声音也”。[①]既然声音本身且无哀乐，又何来音声亡国之论？史家为什么要把这些哀音指责为亡国之音呢？其个中原因其实是较为复杂的。

首先，哀音亡国论出于对新声的恐惧与否定。儒家文化对新声历来持批判态度。《礼记》云：“郑音好滥淫志，宋音燕女溺志，卫音趋数烦志，齐音敖辟骄志。此四者皆淫于色而害于德，是以祭祀弗用也。”[②]嵇康曰：“若夫郑声，是音声之至妙。妙音感人，犹美色惑志。耽槃荒酒，易以丧业，自非至人，孰能御之？”[③]新声总被认为有违中正平和之道，能令人玩物丧志而受到指责。郭茂倩《乐府诗集·杂曲歌辞》辑录了北齐、陈、隋三朝亡国之音，其相关题解亦表达了相似的论调：

> 自晋迁江左，下逮隋、唐，德泽浸微，风化不竞，去圣逾远，繁音日滋。艳曲兴于南朝，胡音生于北俗。哀淫靡曼之辞，迭作并起，流而忘反，以至陵夷。原其所由，盖不能制雅乐以相变，大抵多溺于郑、卫，由是新声炽而雅音废矣。昔晋平公说新声，而师旷知公室之将卑。李延年善为新声变曲，而闻者莫不感动。其后元帝自度曲，被声歌，而汉业遂衰。曹妙达等改易新声，而隋文不能救。呜呼，新声之感人如此，是以为世所责。虽沿情之作，或出一时，而声辞浅迫，少复近古。故萧齐之将亡也，有《伴侣》；高齐之将亡也，有《无愁》；陈之将亡也，有《玉树后庭花》；隋之将亡也，有《泛龙舟》。所谓烦手淫声，争新怨衰，此又新声之弊也。[④]

郭氏的观点很有代表性，对新声否定的主要原因是“新声炽”则表明雅道

---

① 嵇康《声无哀乐论》，《嵇康集校注》，第217页，北京，人民文学出版社，1962。

② 孔颖达《礼记正义》，第1527页，上海，上海古籍出版社，2008。

③ 嵇康《声无哀乐论》，《嵇康集校注》，第224页，北京，人民文学出版社，1962。

④ 郭茂倩《乐府诗集》，第61卷，第884—885页，北京，中华书局，2007。

衰，而雅道衰即被认为是国家衰亡的先兆。“王者功成作乐，治定制礼。”[①]“夫声乐之入人也深，其化人也速，故先王谨为之文。”[②]制礼作乐之目的本来是教化而不是让人享受。“是故先王之制礼乐也，非以极口腹耳目之娱也，将以教民平好恶而反人道之正也。”[③]“先王之为乐也，将以定万物之情，一天下之意也，故使其声平，其容和。下不思上之声，君不欲臣之色，上下不争而忠义成。夫正乐者，所以屏淫声也。”[④]但是统治阶级的教化目的并非都能实现，因为淫声往往比正声更容易受到人们的欢迎。“故奸声感人，而逆气应之；逆气成象，而淫乐兴焉。”[⑤]奸声与逆气相呼应的结果是淫乐兴盛。淫乐盛行的后果是国家的根本被削弱。荀子曰：“故礼乐废而邪音起者，危、削、侮辱之本也。”[⑥]然而新声淫乐如何能产生这么巨大的作用呢？窃以为首先是因为此种音乐呼应了时代的哀感与人心之愁怨。“夫内有悲痛之心，则激切哀言。言比成诗，声比成音。杂而咏之，聚而听之。心动于和声，情感于苦言。嗟叹未绝，而泣涕流涟矣。夫哀心藏于苦心内，遇和声而后发。和声无象，而哀心有主。夫以有主之哀心，因乎无象之和声，其所觉悟，唯哀而已。岂复知吹万不同，而使其自已哉。风俗之流，遂成其政。”[⑦]没有民众的哀情就不会出现“以垂涕为贵”的时代风尚，哀音的出现正迎合了普通百姓的哀情。但是哀音并不能直接导致国家的灭亡。喜欢哀音、推崇哀音的君主使“风俗之流，遂成其政”才有可能产生这样的效果。因为君主是一个国家的领导者，君王的举动往往具有上行下效的标志性意义。“君好之则臣为之，上行之则民从之。”[⑧]“若上失其道，国丧其纪，男女奔随，淫荒无度，则风以此变，俗以好

---

① 孔颖达《礼记正义》，第1479页，上海，上海古籍出版社，2008。

② 荀子《乐论篇》，转引自吉联抗《孔子孟子荀子乐论》，第24页，北京，音乐出版社，1963。

③ 孔颖达《礼记正义》，第1458页，上海，上海古籍出版社，2008。

④ 阮籍《乐论》，严可均《全上古三代秦汉三国六朝文》，第1314页，北京，中华书局，1958。

⑤ 刘书撰，杨明照校注，陈应鸾增订《增订刘子校注》，第170页，成都，巴蜀书社，2008。

⑥ 荀子《乐论篇》，转引自吉联抗《孔子孟子荀子乐论》，第24—25页，北京，音乐出版社，1963。

⑦ 嵇康《声无哀乐论》，《嵇康集校注》，第199页，北京，人民文学出版社，1962。

⑧ 孔颖达《礼记正义》，第1528页，上海，上海古籍出版社，2008。

成。”[①]风俗既成，则亡国之日近矣！《礼记》云：“五者（指五音）皆乱，迭相陵，谓之慢。如此，则国之灭亡无日矣。郑、卫之音，乱世之音也，比于慢矣。桑间濮上之音，亡国之音也。其政散，其民流，诬上行私而不可止也。”[②]可见，郑卫新声由“乱世之音”变为盛行于桑间濮上的“亡国之音”是一个潜移默化的转变过程。“濮上之音作，则淫佚邪放之志生。”[③]淫佚邪放之志生，则政散民流，诬上行私而不可止也。所以哀音被认为是亡国之音并不是因为此种音乐就真能对国家的灭亡产生实质性的作用，而是从其对国家政治与时代精神的影响来评价的，也就是上面提到的新声炽则表明雅道衰也。雅道衰，则国将不振。国不振，则亡国无日矣。

值得注意的是，被指斥为亡国哀音者虽为新声俗乐，但并不是所有新声俗乐都出于哀感，也不是所有哀音都能被视为亡国之音。《毛诗正义》卷1引《乐记》云：“淫恣之人，肆于民上，满志纵欲，甘酒嗜音。作为新声，以自娱乐，其音皆乐而为之，无哀怨也。”[④]可见，郑卫新声只不过是“满志纵欲，甘酒嗜音”者为自我娱乐而作，并非都具有深刻的哀怨寄托。这种音乐用于自我娱乐是无伤大雅的。“乐得其欲”本身并无不妥。当然，“乐得其欲”与“乐得其道”的后果是不同的。如果郑卫新声为君主所乐，那么这些曲调所产生的音乐效果或者说现实作用就完全不同了。

其次，哀音被指斥为亡国之音亦因其“以哀为乐”的价值取向与儒家“乐而不淫、哀而不伤”的中庸之道相违背。关于这一点，阮籍《乐论》阐发最为详尽：

满堂而饮酒，乐奏而流涕，此非皆有忧者也，则此乐非乐也。当王居臣之时，奏新乐于庙中，闻之者皆为之悲咽。(汉)桓帝闻楚琴，凄怆伤心，倚扆而悲，慷慨长息曰：“善哉乎，为琴若此，一而已足矣。”顺帝上恭陵，过樊衢，闻鸣鸟而悲，泣下

① 嵇康《声无哀乐论》，《嵇康集校注》，第225页，北京，人民文学出版社，1962。

② 孔颖达《礼记正义》，第47卷，第1457页，上海，上海古籍出版社，2008。

③ 刘书撰，杨明照校注，陈应鸾增订《增订刘子校注》，第2卷，第161—168页，成都，巴蜀书社，2008。

④《十三经注疏》整理委员会整理《毛诗正义》，第10页，北京，北京大学出版社，1999。

横流，曰："善哉鸟声。"使左右吟之，曰："使丝声若是，岂不乐哉。"夫是谓以悲为乐者也。诚以悲为乐，则天下何乐之有。天下无乐，而有阴阳调和，灾害不生，亦已难矣。乐者，使人精神平和，衰气不入，天地交泰，远物来集，故谓之乐也。今则流涕感动，嘘唏伤气，寒暑不适，庶物不遂，虽出丝竹，宜谓之哀。奈何俛仰叹息以此称乐乎。昔季流子向风而鼓琴，听之者泣下沾襟。弟子曰："善哉鼓琴，亦已妙矣。"季流子曰："乐谓之善，哀谓之伤。吾为哀伤，非为善乐也。"以此言之，丝竹不必为乐，歌咏不必为善也。故墨子之非乐也，悲夫以哀为乐也。①

墨子非乐的根本原因与史家对三位亡国之君的指责一致，哀思之音之所以被视为亡国之音是因为"以哀为乐"终究是不善不祥之兆。"声音之道，与政通矣。"儒家的乐论以尽善尽美为标准："子谓韶尽美矣，又尽善也；谓武尽美矣，未尽善也。"所以，"诚以悲为乐，则天下何乐之有。天下无乐，而有阴阳调和，灾害不生，亦已难矣"。说到底，这种将哀思之音指斥为亡国之音的思想根植于儒家所推崇的中正平和的中庸之道，与"过犹不及"、"玩物丧志"等论述背后所隐含的哲学基础相同。

最后，哀怨新声被视为亡国之音并非确指音声亡国，而是认为从哀音中可以探知国家灭亡的趋势。《毛诗正义》引《乐记》云："'乐者，乐也，君子乐得其道，小人乐得其欲。'彼乐得其欲，所以谓之淫乐。为此乐者，必乱必亡，故亦谓之乱世之音、亡国之音耳。亡国者，国实未亡，观其歌咏，知其必亡，故谓之亡国耳，非已亡也。若其已亡，则无复作诗，不得有亡国之音。知其亡乱，故谓之乱世之音、亡国之音。"②而史家对哀怨新声诸多批判的目的是讽谏。"是故国史明政教之得失，审国风之盛衰，吟咏情性以讽其上，故曰'亡国之音哀以思'也。"③可见，指责哀音亡国目的只不过是为了"以讽其上"。国之将亡，其音必哀。客观地说，北齐及陈、隋之亡与其所作新声哀乐虽然没有直接的关联，但与喜欢这种悲怆音乐的君主关联还是很大的。哀怨凄怆、

① 阮籍《乐论》，严可均《全上古三代秦汉三国六朝文》，第46卷，第1313页，北京，中华书局，1987。

②《毛诗正义》，第10页，北京，北京大学出版社，1999。

③ 嵇康《声无哀乐论》，《嵇康集校注》，第199页，北京，人民文学出版社，1962。

演奏繁复之乐曲容易使人产生繁华的幻觉与逃避的空间。哀音倾泻了心中的痛苦，也麻醉了奋斗的激情，最终导致了亡国的结局。“最是仓皇辞庙日，教坊犹奏别离歌”，哀音并不是亡国的根本原因，但是哀音所造成的国家精神的颓废还是不容忽视的。

综上所述，笔者认为亡国之哀音源自于时代的哀感与人心之愁怨，被视为亡国哀音者多为新声，其在音乐形态上具有特定的特征。哀怨新声可能是乱世的征兆，但不一定都会成为亡国之音。哀思之音只有为君王所喜好之后，因上行下效致使“淫佚之志放”才有可能成为亡国之兆。

作者简介：祝丽君，女，1974 年生，湖南益阳人，首都师范大学文学院 2010 级博士研究生。

论《文心雕龙·乐府》在乐府学史上的地位

◇陈利辉

（北京，国家图书馆出版社，100034）

提要：中国古代的乐可分为三重境界：宗教、哲学的，政教的，文学的。史志中的乐论是以政教境界为主流论调的。刘勰由于宗经的立场，因而在《文心雕龙·乐府》篇中也沿袭了史志的一贯论调，这种选择、承袭是有很大局限性的。然而它作为中国古代文学批评史上第一篇关于乐府的专论，其开创性又是功不可没的：明确指出乐府是诗、乐两方面构成的并以此为基点展开论述；在包括《杂文》篇的一些段落中提及了文学意味的乐歌，虽然是在一种否定性的批评中展现的；同时还论及了乐府歌辞的文学文本与曲唱本的差异；引起了人们对乐府有意识的关注，并为后世把乐府研究从多层次、多角度引向深入开启了源头。

关键词：《文心雕龙·乐府》；乐府学史

《文心雕龙·序志》篇云："若乃论文叙笔，则囿别区分……上篇以上，纲领明矣。"[①]《乐府》篇列第七，因而是属于文体论范畴的。刘勰之前的文论著作有如"魏文述典，陈思序书，应玚《文论》，陆机《文赋》，仲治《流别》，弘范《翰林》……又君山、公干之徒，吉甫、士龙之辈，泛议文意，往往间出"（《序志》）。[②]然而由于文献散佚，往往是吉光片羽、一鳞半爪的留存，完整流传下来的不多。在现存的刘勰以前的文论著作中，没有把乐府作为一种文体来论述和研究的。因而，《文心雕龙·乐府》可以说是乐府学史上的第一篇专论。

此前，虽然没有关于乐府的理论专著，但在史志中保存了很多珍贵资料。而此后一直到清代，又陆续出现了许多关于乐府的辑录、笺

---

① 詹锳《〈文心雕龙〉义证》，第1924页，上海，上海古籍出版社，1989。

② 同上，第1915—1922页。

注、批评等研究著作。《文心雕龙》是中国古代文学批评史上的一座丰碑，《乐府》篇又处于这样一个承前启后的位置。要科学评介其历史地位，有必要先对此前保存在史志等文献中的相关资料做一回顾。

众所周知，中国古代的"乐"并非简单地指学科分工日益精细的今天我们所讲的艺术部类中的音乐，而是诗乐舞三位一体的、贯通不同层次不同境界的大的概念。读了史志中的相关记载，笔者认为中国古代的乐可分为三重境界：宗教、哲学的，政教的，文学的。

上古时代，先民刚刚从洪荒的蒙昧中走出，脱离了自然母体的人类还对大自然有很强的依赖性，犹如赤子，怀着一颗虔诚恭肃的心对自然顶礼膜拜，希望以此得到眷顾与宠爱。这就需要仪式和载体，于是产生了巫祭及随之相伴而生的祭歌、乐舞。正如沈约《宋书·谢灵运传论》所言："歌咏所兴，宜自生民始也。"[①]伊耆腊辞、葛天八阕，还有保存在壁画、陶器上面的乐舞场景，疏朗错落中渗透着浓重浑厚，简约之中奔腾着激情的呼号奋发。这种绝地通天、致于鬼神的乐的境界就是一种宗教、哲学的境界，在史志等文献中仍可见其依稀的风影。

《史记·乐书》：

大乐与天地同和……和，故百物不失。[②]

地气上隮，天气下降，阴阳相摩，天地相荡，鼓之以雷霆，奋之以风雨，动之以四时，暖之以日月，而百化兴焉，如此则乐者天地之和也。[③]

天地欣合，阴阳相得，煦妪覆育万物，然后草木茂，区萌达，羽翮奋，角觡生，蛰虫昭稣，羽者妪伏，毛者孕鬻，胎生者不殰而卵生者不殈，则乐之道归焉耳。[④]

《周礼注疏》卷22：

若乐六变，则天神皆降，可得而礼矣……若乐八变，则地祇

① 沈约《宋书》，第1778页，北京，中华书局，1974。
② 司马迁《史记》，第1189页，北京，中华书局，1982。
③ 同上，第1194—1195页。
④ 同上，第1203页。

皆出，可得而礼矣……若乐九变，则人鬼可得而礼矣。[①]

另外，在《汉书》、《后汉书》、《晋书》的《律历志》以及《淮南子·天文训》、《吕氏春秋》等书的相关篇目中，也同样是把天地、阴阳、四时、星纪、方位、度数等与乐联系在一起，后世的史志递相祖述、承袭而已。这在某种程度上可以说是乐的宗教境界的流风余韵，是一种理性的沉淀、哲学的再现，更进一步来讲，这也是中国古人的思维方式、哲学根基。衍及于后世，便流为郊祀歌辞等。

接着来看乐的政教的层面。随着生产力的发展和人的主观能动性的逐渐开掘，人们越来越注重自身的力量和现实的因素。宗教的狂热，非理性的迷狂与癫狂已经不见了。这是周人在汲取前代历史经验的基础上创造出的新智慧，周公的制礼作乐更是中国古代几千年封建文明的滥觞。随之，在乐教中，“德”被更加突出了，并与王者的文治武功、移风易俗的德治教化紧密相连，所谓“声音之道，与政通矣”(《礼记正义》卷37《乐记》)。[②]

《史记·乐书》：

故礼以导其志，乐以和其声，政以壹其行，刑以防其奸。礼乐刑政，其极一也，所以同民心而出治道也。[③]

王者功成作乐，治定制礼。其功大者其乐备，其治辨者其礼具。[④]

乐者，圣人之所乐也，而可以善民心。其感人深，其风移俗易，故先王著其教焉。[⑤]

故乐行而伦清，耳目聪明，血气和平，移风易俗，天下皆宁……是故君子反情以和其志，广乐以成其教，乐行而民乡方，可以观德矣。[⑥]

夫乐者乐也，人情之所不能免也。乐必发诸声音，形于动静，

---

① 阮元《十三经注疏》，第789—790页，北京，中华书局，1980。
② 同上，第1527页。
③ 司马迁《史记》，第1179页，北京，中华书局，1982。
④ 同上，第1193页。
⑤ 同上，第1206页。
⑥ 同上，第1211—1212页。

人道也。声音动静，性术之变，尽于此矣。故人不能无乐，乐不能无形。形而不为道，不能无乱。先王恶其乱，故制雅颂之声以道之，使其声足以乐而不流，使其文足以绝而不息，使其曲直繁省廉肉节奏，足以感动人之善心而已矣，不使放心邪气得接焉，是先王立乐之方也。是故乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬；在族长乡里之中，长幼同听之，则莫不和顺；在闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲。故乐者，审一以定和，比物以饰节，节奏合以成文，所以合和父子君臣，附亲万民也，是先王立乐之方也。故听其雅颂之声，志意得广焉；执其干戚，习其俯仰诎信，容貌得庄焉；行其缀兆，要其节奏，行列得正焉，进退得齐焉。故乐者天地之齐，中和之纪，人情之所不能免也。①

"由殷商的残民事神，到西周的敬天保民"，②我们的祖先越来越理性。《周颂》31篇虽也都不过郊祀、宗庙、祈报等告神的场合，但与《商颂》相比已经现实多了。到了春秋，人们的宗教、哲学思维更是变为"重民轻天"③了。在这种影响下，即使是朝廷的郊祀，也不过把神祇作为一个抽象的符号来看待，给世俗的王权披上一层神圣的外衣。烦琐的程式、礼仪背后是历史历练出来的冷眼旁观的理智和清醒。因此，郊祀、宗庙歌辞都透漏出浓浓的政教的味道，《诗经》雅颂可谓郊庙歌辞的垂范与经典。《文心雕龙·颂赞》云："《时迈》一篇，周公所制，哲人之颂，规式存焉。"④祈祷祭奠、歌功颂德、规范礼仪……悉毕于雅颂诸篇。流于后世，则为郊庙乐章、燕射歌辞以及鼓吹、舞曲中的某些篇章等。

再来看乐之文学的境界。

《太史公自序》的集解、索隐，《汉书·司马迁传》的注并引张晏的说法："迁没之后，亡景纪、武纪、礼书、乐书……元、成之间褚先生补缺……言辞鄙陋，非迁本意也。"⑤的确，现存的《史记·乐书》对周汉之间的音乐变迁记载简略，用于朝廷的郊庙歌辞尚且一笔带过，遑论人们满心而发、肆口而成的抒情言志的歌辞了。《汉书·礼乐志》收录了汉世的《郊祀歌》、《安世房中歌》，同时提及了武帝时"内有掖

---

① 司马迁《史记》，第1220页，北京，中华书局，1982。
② ③ 郭宝钧《中国青铜器时代》，第226页，北京，三联书店，1978。
④ 詹锳《〈文心雕龙〉义证》，第317页，上海，上海古籍出版社，1989。
⑤ 班固《汉书》，第2724—2725页，北京，中华书局，1962。

庭才人，外有上林乐府，皆以郑声施于朝廷”、[①]元成之际“稍广淫乐”[②]（《文心雕龙·乐府》）、哀帝罢乐府等事实，慨叹“百姓渐渍日久，又不制雅乐有以相变，豪富吏民湛沔自若”[③]的陵夷。虽然由于班固作为一个屈于皇权的史官身份的限制导致《汉书》没有记下感荡心志的动情的吟唱，但从他对世俗的抨击可以看到俗乐新声势不可当、狂飙突进式的发展及其深入人心。《后汉书》中“志”的部分是司马彪补的，只在《祭祀志》中记录了一些“天地禋郊，宗庙享祀”[④]的情况，并未记录歌辞。《三国志》缺志。《晋书》诸志材料多采自《宋书》。因此，刘勰以前，史志中保存乐府最完整的当属沈约《宋书·乐志》。

沈约作为一个文人，一方面在乐志中正襟危坐地延续前人，对乐的宗教哲学、政教境界大加阐发；另一方面，在现实的创作中，他的许多作品如《伤春》、《秋夜》、《临高台》、《有所思》、《夜夜曲》等又有“长于清怨”（钟嵘《诗品》）[⑤]的特点。文人的思维和视野决定了他所写的《乐志》异于纯粹的史家。于是，我们在《宋书·乐志》中看到了吴歌西曲、公莫舞、汉铙歌、但歌、相和曲，虽然有些如汉铙歌、巾舞歌辞等已很难断句。

乐的这三种境界及相应性质乐歌的产生大致是有一个时间顺序的，不过也不是绝对的。比如夏商以前尧、舜、禹的传说时代，也有政教意味的乐。《周礼注疏》卷14：“而养国子以道，乃教之六艺：一曰五礼，二曰六乐，三曰五射，四曰五驭，五曰六书，六曰九数”，注云：“六乐，《云门》、《大咸》、《大韶》、《大夏》、《大濩》、《大武》也。”[⑥]《论语·八佾》：“子谓《韶》，尽美矣，又尽善也。”[⑦]《文心雕龙·明诗》：“昔葛天乐辞，《玄鸟》在曲；黄帝《云门》，理不空弦。至尧有《大唐》之歌，舜造《南风》之诗；观其二文，辞达而已。及大禹成功，九序惟歌；太康败德，五子咸怨；顺美匡恶，其来久矣。”[⑧]《文心雕龙·时

---

① 班固《汉书》，第1071页，北京，中华书局，1962。
② 詹锳《〈文心雕龙〉义证》，第240页，上海，上海古籍出版社，1989。
③ 班固《汉书》，第1074页，北京，中华书局，1962。
④ 范晔《后汉书》，第3206页，北京，中华书局，1965。
⑤ 周振甫《诗品译注》，第76页，北京，中华书局，1998。
⑥ 阮元《十三经注疏》，第731页，北京，中华书局，1980。
⑦ 同上，第2469页。
⑧ 詹锳《〈文心雕龙〉义证》，第175、177页，上海，上海古籍出版社，1989。

序》："昔在陶唐，德盛化钧，野老吐'何力'之谈，郊童含'不识'之歌。有虞继作，政阜民暇。'熏风'诗于元后，'烂云'歌于列臣。尽其美者，何乃心乐而声泰也……故知歌谣文理，与世推移，风动于上，而波震于下者也。"[①]再如后世文人拟乐府多是汉世古题，事实上，在汉世街陌讴谣等世俗音乐之前，就已经有类似性质的文学、审美意味浓厚的乐歌在潜滋暗长了。[②]

前两类性质的乐歌后世代有继作，如《乐府诗集》收录的《郊庙歌辞》、《燕射歌辞》以及《鼓吹曲辞》、《舞曲歌辞》、《杂歌谣辞》等其中的部分篇章。这些乐歌与每个时代的礼制及其具体的应用场合是密切相关的，因此具有很强的当下性。比如《汉书·礼乐志》："汉兴，乐家有制氏，以雅乐声律世世在大乐官，但能纪其铿鎗鼓舞，而不能言其义。"[③]前代流传下来的雅乐因为世殊事异，因而徒存形式，即使是专门的乐家亦只能记其声容。《淮南子》卷 11《齐俗训》："有虞氏之祀，其社用土，祀中霤，葬成亩，其乐咸池、承云、九韶，其服尚黄。夏后氏其社用松，祀户，葬墙置翣，其乐夏籥九成、六佾，六列、六英，其服尚青。殷人之礼，其社用石，祀门，葬树松，其乐大濩、晨露，其服尚白。周人之礼，其社用栗，祀灶，葬树柏，其乐大武、三象、棘下，其服尚赤。礼乐相诡，服制相反。"[④]《淮南子》卷 13《泛论训》："尧大章，舜九韶，禹大夏，汤大濩，周武象，此乐之不同者也。故五帝异道而德覆天下，三王殊事而名施后世，此皆因时变而制礼乐者……先王之制，不宜则废之。末世之事，善则着之。是故礼乐未始有常也。故圣人制礼乐，而不制于礼乐。"[⑤]再如汉代的《郊祀歌》，像钱志熙先生所言："乐府诗在它的原生时期，是依存于一个更大的艺术系统之中的。这个艺术系统融歌、曲、舞及萌芽的戏剧因素等多种艺术样式为一体，每一种样式都依靠着其他的艺术样式，并把自身的性质赋予别种样式。所以，乐府诗所承担的艺术功能比纯粹的诗体要复杂得多。而汉乐府诗的一些重

① 詹锳《〈文心雕龙〉义证》，第 1653、1657 页，上海，上海古籍出版社，1989。

② 详参李军《论〈诗经〉至〈楚辞〉年间诗歌的发展》，《吉林大学社会科学学报》，1985 年第 5 期。

③ 班固《汉书》，第 1043 页，北京，中华书局，1962。

④ 何宁《淮南子集释》，第 788—790 页，北京，中华书局，1998。

⑤ 同上，第 919—921 页。

要的特征，也是与此分不开的。朝廷典礼性乐章与特有的仪式、排场和祭祀活动相协调，具有华丽典雅的风格。又因汉承楚俗，巫风仍在，武帝复袭秦始皇求仙之风，所以祭礼仪式实如一场人神交合的诗剧，《安世房中歌》、《郊祀歌》中某些神灵活动的场景，其实正是以写实的笔法对祭祀式进行描写。在失去上述的凭借，并且失去汉人独有的那种活生生的神灵观念之后，后世的宗庙歌词虽然模仿汉人之作，但却表现不出那种宏伟、奇肆的诗剧风格……这种风格与其说是文学的创造，不如说是神灵祭祀这一艺术化的宗教活动赋予的，它与后世文人之造作宏伟是不一样的……离开了这种宗教艺术的背景，就无法确切地认识《郊祀歌》的艺术性质。同样，文人要复现这样的艺术风格也是不可能的。”①因此，这两种性质的乐歌在与历史、礼制等方面的研究结合时价值也许更大。若是论及艺术生命力，则二者远远不如文学性质的乐歌。章学诚《文史通义》卷2“内篇二”《言公》下有对此类乐歌感发力的形象描述：“至如《诗》、《骚》体变，乐府登场……好事者为之说辞，伤心人别有怀抱。金羁白马，酒市钗楼，年少之乐也；关山杨柳，行李风烟，离别之情也。草蒨禽肥，马骄弓逸，游猎之快也；陇水呜咽，塞日昏黄，征戍之行也。或以感愤而申征夫之怨，或以悒郁而抒去妾之悲，或以旷怀而恢游宴之兴，或以古意而托艳冶之词。”②诗人的心是敏感的，从他们的取舍往往更能看出何者更具文学、艺术上之魅力。沈约《宋书·乐志》保存前代乐府之完整，一则固由于其为文人之缘故，二则也是汉魏六朝文人拟作所致，这种创作累积的成果已不能不使人正视了。

《宋书·乐志》早于《文心雕龙》，而且以我们今天的眼光来看，沈约的态度其实是更客观、更公平的。《汉书·艺文志》尚且引“仲尼有言：‘礼失而求诸野。’”③对朝廷郊庙乐歌而外的由俗乐新声发展来的文学性的乐歌视而不见、抨击抹杀，其实恰恰反映了被维护者生命力的枯竭与虚脱。也许它们是很好的记载历史的化石，但却不是人们真实丰富的世俗情感痕迹被历史风干的鲜活回忆。

《文心雕龙·乐府》明确指出“诗为乐心，声为乐体”，然后围绕内

① 钱志熙《乐府古辞的经典价值——魏晋至唐代文人乐府诗的发展》，《文学评论》，1998年第2期。

② 章学诚著、叶瑛校注《文史通义校注》，第60页，北京，中华书局，1994。

③ 班固《汉书》，第1746页，北京，中华书局，1962。

容和形式两个方面展开论述。刘勰看到了宗教、哲学层面的乐，如提到“葛天八阕，爰乃皇时”。然而他理想中的“礼”自春秋已经开始沦落了，到汉代偏差就更大了：“自春秋已下，黩祀谄祭……汉之群祀，肃其百礼，既总硕儒之义，亦参方士之术。所以秘祝移过，异于成汤之心；侲子驱疫，同乎越巫之祝：礼失之渐也”（《祝盟》），[①]因而他批判汉代的某些乐歌：“自雅声浸微，溺音腾沸，秦燔《乐经》，汉初绍复。制氏纪其铿锵，叔孙定其容典，于是《武德》兴乎高祖，《四时》广于孝文，虽摹《韶》、《夏》，而颇袭秦旧，中和之响，阒其不还。暨武帝崇礼，始立乐府，总赵、代之音，撮齐、楚之气。延年以曼声协律，朱、马以骚体制歌。《桂华》杂曲，丽而不经；《赤雁》群篇，靡而非典。河间荐雅而罕御，故汲黯致讥于《天马》也。至宣帝雅诗，颇效《鹿鸣》。迩及元、成，稍广淫乐。正音乖俗，其难也如此。暨后汉郊庙，惟新雅章，辞虽典文，而律非夔、旷。”[②]我们可以看到，除了赞扬宣帝雅诗，刘勰对其他乐章要么从声、要么从辞方面进行了否定。《宋书·乐志》：“汉武帝虽颇造新哥，然不以光扬祖考、崇述正德为先，但多咏祭祀见事及其祥瑞而已。商周《雅颂》之体阙焉。”[③]与《乐府》篇后面赞美“傅玄晓音，创定雅歌，以咏祖宗”[④]对照，刘勰的宗经立场是很明显的。不仅思想上宗经，写作范式上也同样以五经为模则。刘勰推崇的主要是政教层面的乐，我们来看他的相关论述：“匹夫庶妇，讴吟土风，诗官采言，乐胥被律，志感丝篁，气变金石。是以师旷觇风于盛衰，季札鉴微于兴废，精之至也。夫乐本心术，故响浃肌髓，先王慎焉，务塞淫滥。敷训胄子，必歌九德，故能情感七始，化动八风”、[⑤]“‘好乐无荒’，晋风所以称远；‘伊其相谑’，郑国所以云亡。故知季札观乐，不直听声而已。若夫艳歌婉娈，怨志詄绝，淫辞在曲，正响焉生？”[⑥]“赞曰……《韶》响难追，郑声易启。岂惟观乐，于焉识礼。”[⑦]且篇中他一再提及《韶》、《夏》，“正响”、“正声”。我们可以再联系他在其他篇目

---

① 詹锳《〈文心雕龙〉义证》，第366、368页，上海，上海古籍出版社，1989。

② 同上，第232、235、240、242页。

③ 沈约《宋书》，第550页，北京，中华书局，1974。

④ 詹锳《〈文心雕龙〉义证》，第246页，上海，上海古籍出版社，1989。

⑤ 同上，第226、229页。

⑥ 同上，第251、253页。

⑦ 同上，第267页。

中的相关言论，如《原道》：“爰自风姓，暨于孔氏，玄圣创典，素王述训……然后能经纬区宇，弥纶彝宪，发挥事业，彪炳辞义。”[1]《程器》：“是以君子藏器，待时而动。发挥事业，固宜蓄素以弸中，散采以彪外，楩楠其质，豫章其干；摛文必在纬军国，负重必在任栋梁；穷则独善以垂文，达则奉时以骋绩。若此文人，应《梓材》之士矣。”[2]《序志》：“唯文章之用，实经典枝条，五礼资之以成文，六典因之以致用，君臣所以炳焕，军国所以昭明。”[3]以上无一不与政化相连，因而他心目中乐府之正宗也是以政教性质的为重。但同时他也看到了新声俗乐对雅乐的冲击：“然俗听飞驰，职竞新异。雅咏温恭，必欠伸鱼睨；奇辞切至，则拊髀雀跃；诗声俱郑，自此阶矣”，[4]俨然又是班固在《礼乐志》中“陵夷”的慨叹了！

理论著作和现实创作之间的关系有多种：或者是现实创作的客观总结、评价；或者是引领某种创作风气、潮流的宣言；或者是以自己的某种立场、眼光为基点构筑空中楼阁、陶醉于虚构的理想状态，但同时也不能回避与此相诡的创作，只是拿有色眼镜来审视罢了。《文心雕龙》就属于最后一种情况。它作为现存的先唐第一部系统的文论著作，其宗经的立场限制了刘勰的视野，导致他在论述许多问题的时候往往具有理论上的完满性，而缺乏实践上的可行性。比如《辨骚》：“若能凭轼以倚《雅》、《颂》，悬辔以驭楚篇，酌奇而不失其贞，玩华而不坠其实；则顾盼可以驱辞力，欬唾可以穷文致，亦不复乞灵于长卿，假宠于子渊矣。”[5]《诗经》雅颂和楚辞本来就是完全两种风格的文本，各自有其美丽动人之处，若硬是从理论上将二者扭结在一起也许听起来是很理想的完美的状态，但如果在创作实践中融合的话，只会弄得彼此消解、不伦不类。同样地，在《乐府》篇中，他以政教性质的乐歌为乐府之正宗，痛心疾首于现实的陵夷、浇弊。然而事实上在创作实践中，真正成为乐府之大宗、凝定为文学史经典、有蓬勃的艺术生命力和审美魅力的恰恰是他所疾首蹙额的篇章。他的批判其实反倒是以一种否定性的口吻对现实创作中的某些篇章做了应和。比如在谈到三曹的乐府诗创作的时候，他

① 詹锳《〈文心雕龙〉义证》，第24—25页，上海，上海古籍出版社，1989。
② 同上，第1894—1895页。
③ 同上，第1909页。
④ 同上，第255页。
⑤ 同上，第163—164页。

讲："至于魏之三祖，气爽才丽；宰割辞调，音靡节平。观其'北上'众引，'秋风'列篇，或述酣宴，或伤羁戍；志不出于滔荡，辞不离于哀思，虽三调之正声，实《韶》、《夏》之郑曲也。"[1]三调即清调、平调、瑟调，合称清商三调，由汉代民间的相和歌曲衍生。[2]相和三调，为汉代的世俗乐歌，《淮南子》卷七《精神训》："今夫穷鄙之社也，叩盆拊瓴，相和而歌，自以为乐矣。"[3]这样的乐歌自然会被刘勰视为"《韶》、《夏》之郑曲"，以这样的评语收束似乎是在抨击三曹的乐府诗创作，但他同时又指出三曹的拟作是"三调之正声"，并对他们乐府诗的题材、内容、风格做了概括，其实正是指出了相和三调的真实特点。"刘勰说三祖所作'或述酣宴，或伤羁戍；志不出于滔荡，辞不离于哀思'。滔荡，动荡不定之意，指歌辞情感激动。正统的音乐观，认为乐应使人心志平和，不应让人情感激荡，流连哀思。与音乐相配合的歌辞，当然也应如此，刘勰这儿正是从正统观点出发，对三祖歌辞有批评之意。他称之为'《韶》《夏》郑曲'，也与此有关，民间歌谣的特点，正是往往使人流连哀思。事实上人们欣赏音乐和诗歌，常常以强烈的情感表现为美，尤其是以悲剧性的情感表现为美。在魏晋南北朝，这种审美情趣表现得十分明显，在理论上也有鲜明的表述。刘勰这儿的观点是保守的。"[4]篇末，刘勰还提到"轩岐鼓吹，汉世铙挽"，这也是除沈约《宋书·乐志》以外、正统史家所作之志未载的。除了鼓吹曲辞中部分是政教意味浓厚的歌咏当代功德的作品，其余如铙歌、挽歌等，后世文人均有层出不穷的拟作，正是"摇骨髓"、"动魂识"（《杂文》）[5]的荡人心魄之作。

刘勰还注意到乐府诗的文学文本和曲唱本的相异："凡乐辞曰诗，咏声曰歌；声来被辞，辞繁难节。故陈思称李延年闲于增损古辞，多者则宜减之，明贵约也。观高祖之咏'大风'，孝武之叹'来迟'，歌童被声，莫敢不协。子建、士衡，咸有佳篇，并无诏伶人，故事谢丝管，俗

---

① 詹锳《〈文心雕龙〉义证》，第243页，上海，上海古籍出版社，1989。

② 参王运熙《相和歌、清商三调、清商曲》，载《乐府诗述论》，上海古籍出版社，1996。

③ 何宁《淮南子集释》，第541页，北京，中华书局，1998。

④ 杨明《释〈文心雕龙·乐府〉中的几个问题——兼谈刘勰的思想方法》，《文学遗产》，2000年第1期。

⑤ 詹锳《〈文心雕龙〉义证》，第512页，上海，上海古籍出版社，1989。

称乖调，盖未思也”；[1]在评价三祖的乐府诗创作时也提到“宰割辞调”的问题。把声和辞区别开来，把歌者之词与诗人之词区别开来，为难以破译的乐府古辞提供了一个很好的研究角度。

此外，刘勰在《杂文》篇末还提到这样一句话，可与《乐府》篇参看：“详夫汉来杂文，名号多品。或典、诰、誓、问，或览、略、篇、章，或曲、操、弄、引，或吟、讽、谣、咏。总括其名，并归杂文之区；甄别其义，各入讨论之域；类聚有贯，故不曲述也。”[2]詹锳先生《〈文心雕龙〉义证》引范注：“凡此十六名，虽总称杂文，然典可入《封禅》篇，诰可入《诏策》篇，誓可入《祝盟》篇，问可入《议对》篇，曲、操、弄、引、吟讽、谣、咏可入《乐府》篇；章可入《章表》篇；所谓‘各入讨论之域’也。”[3]曲、操、弄、引、吟、讽、谣、咏，以此为篇题的乐府诗创作在《乐府诗集》中收录是相当多的，它们以其自身非常突出的文学、审美特征而很受历代文人眷顾，在文苑中是可以让才气纵横的文人们天马行空、自如挥洒、骋才使气的一块宝地。可刘勰只是在这里顺笔提及了一下，在《乐府》篇也只是提到了魏之三祖的“北上众引，秋风列篇”，并未对“曲、操、弄、引、吟、讽、谣、咏”做出详细论述和相关评价。

魏晋南北朝时期已经出现了一些关于乐府的收录、整理的书籍，如王僧虔《技录》、张永《元嘉正声技录》、谢灵运《新录乐府集》、陈释智匠《古今乐录》等，当然，相对而言较完备的还是沈约《宋书·乐志》。其后，我们从《隋书·经籍志》、《旧唐书·经籍志》、《新唐书·艺文志》还可以看到很多类似的收录乐府的集子。至宋代郭茂倩《乐府诗集》，为集大成之作。史志以及专门的收录乐府的集子为我们保存了很多珍贵的材料，但是这些都有点述而不作的性质。刘勰之前研究乐府的著作非常之少，于今可见的比较可信的是晋人崔豹《古今注》（3 卷），而且此书尤为可贵的是关注了为史志所有意无意忽略的文学味儿更浓的乐府篇章。由此可见，刘勰之前人们很少有意识地去研究乐府。刘勰虽然戴着宗经的有色眼镜来审视和评价乐府，在很多方面也还存在偏颇之见，但毕竟是中国古代文学批评史上第一篇乐府专论，有他自己独特的

---

① 詹锳《〈文心雕龙〉义证》，第 257、259—260 页，上海，上海古籍出版社，1989。

② 同上，第 519 页。

③ 同上，第 521 页。

价值评判，并开启了后世对乐府的多层次、多角度研究，可谓是中国古代文论史上研究乐府的发轫之作，引发了人们对乐府研究的重视。他在很多方面的论述也许点到为止，也许简略，甚至也许有的地方还不那么客观全面，但他开启了源头。后世研究者沿着不同的方向开掘，从而使得乐府学的园地百花齐放、万卉争芳。如《隋书·经籍志》载郑译《乐府声调》6 卷、萧吉《乐谱集》20 卷，《新唐书·艺文志》载刘餗《乐府古题解》1 卷，《宋史·艺文志》载吴兢《乐府古题要解》2 卷、王昌龄《续乐府古解题》1 卷、段安节《乐府杂录》2 卷《乐府古题》1 卷、沈建《乐府广题》2 卷、无名氏《乐府题解》1 卷。还有如明徐献忠《乐府原》15 卷、董说《汉饶歌发》1 卷，清朱嘉徵《乐府广序》30 卷、朱乾《乐府正义》15 卷、庄述祖《汉短箫铙歌曲句解》、陈本礼《汉乐府三歌笺注》、谭仪《汉铙歌十八曲集解》1 卷、王先谦《汉铙歌释文笺正》，近人黄节《汉魏乐府风笺》15 卷、闻一多《乐府诗笺》。另有诗话、词话等，其中零零星星关于乐府的论述更是数不胜数。这些研究性著作有讨论音乐的，有考证本事的，有探讨曲调源流演变的，有分析曲辞的文学韵味的……五色斑斓、缤纷多彩，把乐府研究引向了深入。

综上，在宗教哲学、政教、文学三种境界的乐论中，史志是以政教境界的乐论为主流论调的，认同的也是由之而衍及的相应性质的乐歌，虽然事实上文学性质的乐歌在后世乐府诗创作中蔚为大宗。刘勰由于宗经的立场，因而在《文心雕龙·乐府》中也沿袭了史志的一贯论调，参照此前崔豹《古今注》、沈约《宋书·乐志》的存在，其对前代相关论调的选择、承袭是有很大局限性的。然而它作为中国古代文学批评史上第一篇关于乐府的专论，其开创性又是功不可没的：明确指出乐府是诗、乐两方面构成的并以此为基点展开论述；在包括《杂文》篇的一些段落中提及了文学意味的乐歌，虽然是在一种否定性的批评中展现的；同时还论及了乐府歌辞的文学文本与曲唱本的差异；引起了人们对乐府有意识的关注，并为后世把乐府研究从多层次、多角度引向深入开启了源头。

作者简介：陈利辉，女，1982 年生，国家图书馆出版社，文学博士。

王维乐府诗的重新认定①

◇梁海燕

（首尔，韩国外国语大学中国语学部，130-791）

提要： 本文基于"乐府诗"作为朝廷音乐机构之乐舞歌辞的基本属性，重新考察认定了王维现存的各类乐府诗篇。王维乐府诗总计27题52首，其中旧题乐府7题12首，新题乐府20题40首。但在新题乐府中，通过"选诗入乐"成为乐府歌辞的就有11曲。从这一考察结果看，王维写作新题乐府的意识与其旧题乐府创作相比并不十分突出。

关键词： 王维；乐府；认定；新题

近年来，王维的乐府诗歌逐渐受到关注，除对其写作特点、艺术成就进行论述外，王维写作乐府诗的动机、作品之音乐形态也开始进入学人的研究视野。②这些研究对于全面认识王维及其诗歌创作非常有益。但在目前研究中，关于王维乐府诗的范畴、王维新乐府诗的数量等问题，仍存在不同理解，这就直接影响到有关结论的得出。究其原因，一方面由于乐府诗发展至唐代的确呈现出文义泛化、属性复杂的时代特点；另一方面，也与此期诗歌与音乐之间结合关系更为灵活多样有关。但无论如何，确定王维现存乐府诗的篇目和构成情况，是深入研究王维乐府诗的首要工作。

一

王辉斌《论王维的乐府诗》认为王维现存乐府诗为103首，其中

① 基金项目：This work was supported by Hankuk University of Foreign Studies Research Fund of 2012（韩国外国语大学支持的外国教授研究项目）。

② 相关论文有：韩宪臣、毕宝魁《王维乐府诗初探》，《广东社会科学》1991年第2期；王辉斌《论王维的乐府诗》，《山西大学学报》2006年第5期；吴相洲《论王维乐府诗的文献留存与音乐形态》，《文学遗产》2011年第6期。

旧题乐府 17 首，新题乐府 76 首，通过“选诗入乐”成为“近代曲辞”的有 10 首，从而得出“王维是唐代第一个大量创作新题乐府的诗人”的结论。[①]对于该认定结果，笔者以为尚可商榷。

首先，该文援引胡震亨《唐音癸签·体凡》：“新题者，古乐府所无，唐人新制为乐府题者也。其题或名歌，亦或名行，或兼名歌行。又有曰引者，曰曲者，曰谣者，曰辞者，曰篇者。有曰咏者，曰吟者，曰叹者，曰唱者，曰弄者。复有曰思者，曰怨者，曰悲若哀者，曰乐者。凡此多属之乐府。”随后，作者便“准此”对《王右丞集笺注》中题名带“歌”、“行”、“咏”、“叹”、“思”等字样的作品加以钩稽。殊不知，胡震亨于“新题者，古乐府所无，唐人新制为乐府题者”句下有注，曰：“始于杜甫，盛于元白、张籍、王建诸家。元微之尝有云：‘后人沿袭古题，唱和重复，不如寓意古题，刺美见事，为得诗人讽兴之义者。’”[②]可见，胡氏所列举的唐人新题乐府常见题名，乃基于中唐兴起的乐府诗创作新思潮，并非就整个唐诗史而言。若照着胡震亨开列的这份“新题乐府题名录”搜索王维的相关作品，显然错会了胡氏原意。

其次，赵殿成《王右丞集笺注·外编》所录诗歌，不少已被学界考订为误收之作，[③]作者却未加甄别悉数归于王维名下，致使王涯、张仲素等人的 30 余篇作品重被误算作王维的诗。据此两点可见，该文对王维乐府诗的考察结果是令人难以信服的。

按照惯例，唐人乐府分作“旧题”与“新题”两类。“旧题乐府”，唐时也作“古乐府”或“古题乐府”，胡震亨又以“往题乐府”呼之。[④]“新题乐府”所采用的题名应是唐前没有出现过的，至少就现有资料我们尚无法判定唐前有同题创作的情况。[⑤]由于失去唐前同题作品这一参照，并且诗人在大多情况下也不特别说明所作是否为“乐府”类的诗，致使后人在认知唐人新题乐府时往往感到无从下手。其实，判定某作品

---

① 参见王辉斌《论王维的乐府诗》，《山西大学学报》2006 年第 5 期，第 95 页。

② 胡震亨《唐音癸签·体凡》，第 1 卷，第 2 页，上海，上海古籍出版社，1981。

③ 参见陈铁民《王维集校注·附录一》“传本误收诗文”说明。《王维集校注》，第 1211 页，北京，中华书局，1997。

④ 胡震亨《唐音癸签·体凡》，第 1 卷，第 2 页，上海，上海古籍出版社，1981。

⑤“新题乐府”应为唐世之新歌曲，义同“今题乐府”，与中唐元白等人倡导的具有时事讽谕性能的“新（题）乐府”不完全相同。

是否为“新题乐府”只需考虑两个层面的因素：其一，该作品是否为“乐府”诗；其二，题目是否为唐代“新题”。如此，只需在肯定前者的条件下，排除其为“旧题”的可能，即可认定该作品为“新题乐府”。显然，在这两个层面中，前者又是至关重要的。那么，什么样的作品才是乐府诗呢？这其实是一个如何认知乐府文体及其功能的问题。在这方面，宋人往往以是否入乐可歌作为认知乐府诗的条件，故宋“曲子词”亦名乐府。至明清，论者愈加远离唐诗与音乐结合的生态环境，遂只能从文本层面来把握了。时至今日，学人对于唐代乐府诗的认知，可谓杂糅历代标准，视阈更趋宽泛，往往将唐人集中所有拟乐府、新歌行、杂歌谣、曲子词等统统揽入乐府课题中来。笔者认为，这种将“乐府”界域扩大化的倾向，并不利于乐府诗研究的推进。

回顾汉魏至唐五代乐府诗的发展进程，我们发现，尽管唐人乐府有诸多鲜明的时代特点，但终为汉魏六朝乐府的延续与发展。尤其在中唐元白等人出于特定目的试图颠覆古乐府传统之前，初盛唐文人对于乐府文体及其功能的认识，基本延续着汉魏六朝以来的习尚。比如，卢照邻在《乐府杂诗序》中虽不满汉、魏以来乐府创作呈现出的“落梅、芳树，共体千篇；陇水、巫山，殊名一意”局面，期望唐人能够“发挥新题”“自我作古”。但他集中的乐府诗无一不承袭古意，可见古乐府传统影响之大。审视唐人的新题乐府，绝不能离弃古乐府的传统。只有立足于乐府在唐前发展进程中逐渐形成的基本稳定的文体性能与写作特点，才能有效把握其在唐代的发展脉络，感知文体新变的方向。否则，“新题乐府”的界线将漫无边际。对于乐府诗的界定，下面两点至关重要。

第一，“乐府”与朝廷礼乐始终保持着密切联系。首先，秦汉时期，“乐府”一词指朝廷的音乐机构，有时也指管理该机构的官员。其所收藏的乐曲歌词，当时称作“歌诗”的作品，才是后世所谓的汉代“乐府（诗）”。汉魏以后，实名为“乐府”的官署虽已不存，然历代朝廷司礼乐之机构往往惯称为“乐府”，于是，为这些机构进献歌辞或作新歌辞以待日后为朝廷选录，就成为了文人写作乐府诗的最重要动机。依托或潜在依托宫廷的歌舞艺术背景写作的具有歌辞性能的作品，正是乐府诗范畴的核心。唐人于此也不例外。其次，进入隋唐以来，除了“因声而作歌”、“因歌而造声”两种方式外，“选诗入乐”成为宫廷乐府新辞的另一重要来源。诗人之徒诗，经音乐艺人加工，唱入乐府，从而被动性地具备了乐府歌辞的身份。这类作品，于唐前也有先例，如曹植

之《七哀诗》，被晋乐演奏，成为相和歌楚调曲《怨诗行》。经“选诗入乐”的作品虽不直接体现诗人写作乐府歌辞的动机，却对考察其对乐府诗史的影响十分重要，也不宜忽视之。《新唐书·王维传》载：“宝应中，代宗语缙曰：‘朕尝于诸王座闻维乐章，今传几何？’遣中人王承华往取，缙裒集数十百篇上之。”[①]随后在王缙献表中批示：“卿之伯氏，天下文宗。抗行周雅，长辑楚词……诵于人口，久郁文房；歌以国风，宜登乐府。”[②]代宗由于曾经听过王维的歌诗，印象深刻，遂令其家辑之献于朝廷。王缙所裒集的王维“数十百篇”自然都是“乐章”之属。据此看来，至少在唐代宗时，王维那些曾在宫廷外传唱的大批歌诗，被整体性地进献给了朝廷乐府。我们有理由相信，《乐府诗集》根据《乐苑》、《历代歌词》等唐代宫廷音乐文献编辑著录的“近代曲辞”中，那些通过截取王维诗篇制为某调之辞的作品，都是曾在唐代宫廷演唱的乐府新辞。

第二，乐府诗以其特有的题名方式、本事内容以及体制风格，维护着其作为“入乐歌辞”的功能属性。隋唐以前，乐府歌辞的来源主要有“因声而作歌”与“因歌而造声”两种，后者对于催生新的乐府曲调、题名发挥了重要作用。据《乐府诗集·杂曲歌辞序》引《宋书·乐志》：“汉、魏之世，歌咏杂兴，而诗之流乃有八名：曰行，曰引，曰歌，曰谣，曰吟，曰咏，曰怨，曰叹，皆诗人六义之馀也。至其协声律，播金石，而总谓之曲。”[③]上述八类诗题所涵盖的实际上是不同情绪状态下的歌诗作品。在乐府艺术兴盛的汉魏时期，这些歌诗被大量地“协声律，播金石”，成为乐章曲调固定的乐府歌辞，从而使这些在“形之歌咏”状态下产生的“行”、“引”、“歌”、“谣”、“吟”、“咏”、“怨”、“叹”等题名，成为“散之律吕”后乐府歌诗的曲题标志。后人在制作乐府新辞时，必会留意新作品在题名方式、本事内容及体制风格等方面的建构，尽力维系新作与传统乐府的文体同一性。就唐代来说，直至元稹倡导写作“即事命题，无复依傍”的时事新题乐府，在此之前，基本如此。因此，考察某作品是否与乐府传统内的作品在题名方式、本事内容及体制风格方面具有同一性，是认定该作品是否为“乐府体”诗的又

① 《新唐书》，第202卷，第5766页，北京，中华书局，1975。

② 《全唐文》，第46卷，第220页，上海，上海古籍出版社，1990。

③ 郭茂倩《乐府诗集》，第61卷，第1519页，北京，文学古籍刊行社，1955。笔者按：该段文字不见于今本《宋书·乐志》。

一重要路径。

考察王维的新题乐府诗，绝不能脱离唐前及初盛唐历史时期内乐府诗的礼乐承担功能及文体写作传统，否则就会失去根本、漫无边际。

二

众所周知，王维是盛唐时期的歌诗大家，在其生平所做歌诗当中，究竟有多少属于乐府诗？笔者沿着上述两条路径，对赵殿成《王右丞集笺注》中的作品进行考察。[①]所得结果如下。

（一）王维的旧题乐府：7题12首

郭茂倩《乐府诗集》均已著录。示如下：

1．卷2：《从军行》（吹角动行人）一首。题见《乐府诗集》卷33“相和歌辞八”。

2．卷2：《陇西行》（十里一走马）一首。题见《乐府诗集》卷37“相和歌辞十二”。

3．卷4：《苦热（行）》（赤日满天地）一首。题见《乐府诗集》卷65“杂曲歌辞五”。

4．卷6：《陇头吟》（长安少年游侠客）一首。题见《乐府诗集》卷21“横吹曲一”。

5．卷10：《出塞作》（居延城外猎天骄）一首。《乐府诗集》卷21题作《出塞》。《出塞》为汉乐府横吹曲题。

6．卷13：《班婕妤》三首（玉窗萤影度；宫殿生秋草；怪来妆阁闭）。题见《乐府诗集》卷43“相和歌辞十八”。

7．卷14：《少年行》四首（新丰美酒斗十千；出身仕汉羽林郎；一身能臂两雕弧；汉家君臣欢宴终）。题见《乐府诗集》卷66“杂曲歌辞六”。

① 本文所引王维诗，皆出自赵殿成《王右丞集笺注》，上海古籍出版社，1984年12月新1版。

（二）王维的新题乐府：20 题 40 首

1．宫廷乐府新辞：13 题 17 首。

卷 2：《扶南曲歌词五首》（翠羽流苏帐；堂上清弦动；香气传空满；宫女还金屋；朝日照绮窗）。《乐府诗集》卷 90“新乐府辞一”亦著录。

按：《扶南乐》，隋时已有，其时“以《天竺乐》转写其声，而不齿乐部”，故隋世之《扶南乐》歌辞无闻。唐时此乐配有舞蹈，“舞二人，朝霞行缠，赤皮靴”。[①]杜佑《通典》卷 146“燕乐”条载：“武德初，未暇改作。每燕享，因隋旧制，奏九部乐：一燕乐，二清商，三西凉，四扶南……至贞观十六年十一月，宴百僚，奏十部。”[②]可知《扶南乐》为唐代宫廷十部伎之一。再从内容来看，王维的《扶南曲歌词》写宫中女子以妆容美貌、歌声舞态供奉君王，叙“早向昭阳殿，君王中使催。”“日暮归何处，花间长乐宫。”“宫女还金屋，将眠复畏明。”“拂曙朝前殿，玉除多珮声”等场景，显然是专为宫廷乐部中的《扶南曲》制作的歌辞。王维曾于开元九年任太乐丞，这组《扶南曲歌词》可能作于此时。

卷 15：《相思》（红豆生南国）一首。

按：《王右丞集笺注》卷 15《外编》载《相思》：“红豆生南国，秋来发几枝。劝君多采撷，此物最相思。”范摅《云溪友议》卷中“云中命”条载：“明皇幸岷山，百官皆窜辱……唯李龟年奔迫江潭……曾于湘中采访使筵上唱：‘红豆生南国，秋来发几枝。赠君多彩缬，此物最相思。’又：‘清风朗月苦相思，荡子从戎十载余。征人去日殷勤嘱，归雁来时数附书。’此词皆王右丞所制，至今梨园唱焉。”[③]龟年所歌后一诗为宫廷大曲《伊州》歌第一遍。“梨园”是唐玄宗时在禁苑中始设的音乐机构，乐人既从太常乐工中选取。据此推测，王维“红豆诗”早已供奉梨园。此诗《唐人万首绝句选》又题作《相思子》，任半塘以为：“‘相思子’固为红豆之

---

①《旧唐书》，第 29 卷，第 1070 页，北京，中华书局，1975。

② 杜佑《通典》，第 146 卷，第 3720 页，北京，中华书局，1988。

③《唐五代笔记小说大观》，第 1291 页，上海，上海古籍出版社，2000。

称，于此唱辞中，亦可能为曲调名。《相思》大曲，信必有之。”[①]但他所列举唐宋诗中的《相思》，恐与王维此歌无关。唐人诗中提到的“相思”，多半为南朝以来乐府曲《长相思》，[②]崔令钦《教坊记》录其曲名。不过，王维此红豆诗，时至晚唐仍被“梨园唱焉”，作为乐府曲辞影响当是深远的。下面两则材料或可佐证：其一，后蜀花蕊夫人《宫词》曰：“春风一面晓妆成，偷折花枝傍水行。却被内监遥觑见，故将红豆打黄莺。”[③]末句“红豆打黄莺”其实寓意两支乐曲名。“打黄莺”即《春怨》诗（又名《伊州歌》）：“打起黄莺儿，莫教枝上啼。啼时惊妾梦，不得到辽西。”唐时以“红豆”首唱并寄寓相思的乐曲，应该就是王维的红豆诗。其二，南唐后主李煜《长相思》词（一重山），《全唐诗》题注“一名《双红豆》”。[④]则知五代宫廷，又有径以“红豆”命名之曲，仍寓意爱情相思，应与王维红豆诗于宫廷乐府传唱深广有关。此外，《乐府诗集》又载录王维“近代曲辞”12曲，皆为乐府诗。

“近代曲辞”载录王维诗有：《昔昔盐》（碧落风烟外）、《伊州歌》第一（秋风明月独离居）、《陆州歌》第一（分野中峰变）、《陆州歌》第三（香气传空满）、《昆仑子》（扬子谭经去）、《思归乐》（万里春应尽）、《戎浑》（风劲角弓鸣）、《浣纱女》（长乐青门外）、《一片子》（柳色青山映）、《簇拍相府莲》（莫以今时宠）、《想夫怜》（汉主离宫接露台）、《渭城曲》（渭城朝雨浥轻尘）。其中，《陆州歌》（香气传空满）一首，即前述王维《扶南曲歌词》五首其三，不应重计。

2．乐府体新歌辞：7题23首。

卷1：《鱼山神女祠歌二首》。

按：此诗《乐府诗集·清商曲辞》“吴声歌曲”题作《祠渔山神女歌二

---

① 任半塘《唐声诗》下编，第52页，上海，上海古籍出版社，1982。

② 萧梁乐府也有《相思曲》，歌《懊侬歌》。《乐府诗集》卷四十六引《古今乐录》曰：“《懊侬歌》者，晋石崇绿珠所作，唯‘丝布涩难缝’一曲而已。后皆隆安初民间讹谣之曲。……梁天监十一年，武帝敕法云改为《相思曲》。”萧纲《生别离》：“《离别》四弦声，《相思》双笛引。一去十三年，复无好音信。”但唐人拟其诗，仍用旧名，如温庭筠《懊恼曲》。而《长相思》曲，《乐府诗集》载其始辞为（刘宋）吴迈远《长相思》，历代皆有拟作。

③《全唐诗》，第9064页，北京，中华书局，1999。

④ 同上，第10116页。

首》，从属于南朝吴越祭神歌《神弦歌》。但王维《鱼山神女祠歌》与吴越《神弦歌》无论所祭祀的神灵，还是歌辞体式、情感风貌都极为不同。《神弦歌》所祭为吴越民间杂神，体式短小，清绮多思，与吴越民间歌谣风貌一致。《鱼山神女祠歌》作于王维任职济州期间。据《乐府诗集》题序转引张华《神女赋序》、郭缘生《述征记》，知济北鱼山一带原有成公智琼的祠庙。唐人对此神女智琼也很熟悉，王勃《杂曲》诗云："智琼神女，来访文君。"刘禹锡《悼妓诗》云："寂寞鱼山青草里，何人更立智琼祠。"可知唐代民间仍有祭祀神女智琼的风俗。王维的《鱼山神女祠歌》应该就是承应济州官府或当地百姓之请而作，[①]具有现实的、有针对性的入乐和祭祀需求，并非模拟南朝吴越《神弦歌》。

卷2：《早春行》。

按：崔令钦《教坊记》载唐乐曲名录中，题名带"春"字者甚多，抒写春日情怀的乐歌在唐代非常流行。古乐府中也不乏题名相近者，如鲍照《春日行》，李白拟之。据李白《春日行》诗中"三千双蛾献歌笑，挝钟考鼓宫殿倾，万姓聚舞歌太平"、"小臣拜献南山寿，陛下万古垂鸿名"等句看，当是拟献给朝廷的乐府歌辞。王维《早春行》写闺中女子伤春思人，"忆君长入梦，归晚更生疑。不及红檐燕，双栖绿草时"，与刘希夷、王翰的《春女行》篇旨倒是一致。中唐诗人戴叔伦有《早春曲》一篇，题旨全同王维《早春行》，辞云："侬家少年爱游逸，万里轮蹄去无迹。朱颜未衰消息稀，肠断天涯草空碧。"都是闺怨伤春题材的唐世新歌。

卷6：《老将行》、《燕支行》、《桃源行》、《洛阳女儿行》。

按：郑樵《通志·乐略一》"遗声乐府"《征戍十五曲》第四曰《老将行》，《都邑三十四曲》第二十六曰《燕支行》，《神仙二十二曲》第十曰《桃源行》。郑樵曰："遗声者，逸诗之流也……无非雅言幽思，当采其目以俟可考。今采其诗以入系声乐府。"[②]则在郑氏看来，《老将行》、《燕支行》、《桃

---

① 唐玄宗多次诏令地方长官依时祭祀辖区内的名山大川及得道神灵。如《南郊推恩制》曰："并五岳及诸名山大川，并令所在长官致祭。"《天长节推恩制》曰："今秋稼穑，颇胜常年，实赖灵祇，福臻稔岁。其五岳四渎所在山川，及得道升仙灵迹之处，宜委郡县长官，至秋后各令醮祭，务崇严洁，式展诚享。"

② 郑樵《通志·乐略一》，第912页，北京，中华书局，1995。

源行》等虽合乐府篇制，却一时未见入乐歌唱证据，故暂归入“逸诗之流”的“系声乐府”。经笔者考察，至少《桃源行》是有材料证明为唐世新歌曲的。王维《桃源行》本事用陶渊明《桃花源记》。除王维外，唐诗人刘禹锡、武元衡也各有《桃源行》一首，权德舆《桃源篇》一首，施肩吾《桃源词》二首。[①]桃花源故事在唐代非常流行，或专篇赋咏其事，或用桃源典故入诗，多取“隐逸”、“游仙”两宗旨趣。权德舆《桃源篇》云：“……石髓云英甘且香，仙翁留饭出青囊。相逢自是松乔侣，良会应殊刘阮郎。内子闲吟倚瑶瑟，玩此沉沉销永日。忽闻丽曲金玉声，便使老夫思阁笔。”可知唐人将桃源故事配合琴瑟，入乐吟唱，供日常赏玩销忧。而施肩吾《桃源词》二首皆为七绝体，题既标名为“词”，是为歌辞无疑。王维、刘禹锡所作，虽为七言长篇，但篇中多有合乎近体格律的诗句，应该也是可以歌唱的。另外，由于唐人往往将武陵桃源故事与《幽明录》中刘晨、阮肇遇仙故事并提，致使某些《桃源》乐曲，又被冠以刘、阮遇仙旨意的题名。如《全唐诗》载后唐庄宗李存勖《如梦令》（曾宴桃源深洞），题注：“一名《宴桃源》、《忆仙姿》。”[②]李煜《阮郎归》（东风吹水日衔山），题注：“一名《醉桃源》。”[③]唐末五代曲子词《醉桃源》、《宴桃源》之类题名的出现，进一步证明唐代确有大量的歌咏桃源故事的歌曲存在。与郑樵同时的郭茂倩，就把王维、刘禹锡的《桃源行》视为“唐世之新歌”，一共著录在《乐府诗集·新乐府辞》中。《乐府诗集·新乐府辞》又收录王维《老将行》、《燕支行》、《洛阳女儿行》，或出于同样考虑，其未录《早春行》当属遗漏。

卷9：《故太子太师徐公挽歌四首》、《故西河郡杜太守挽歌三首》、《故南阳夫人樊氏挽歌二首》、[④]《达奚侍郎夫人寇氏挽歌二首》、《恭懿太子挽歌五首》。

按：乐府相和歌有《挽歌》旧题，《乐府诗集》卷27载魏缪袭以下历代同题创作，于唐人仅著录赵徵明、于鹄、孟云卿、白居易四家。此四家

---

① 《乐府诗集·新乐府辞》第49卷，仅著录王维、刘禹锡的《桃源行》。

② 《全唐诗》，第10113页，北京，中华书局，1999。

③ 同上，第10117页。

④ 吴相洲《王维歌诗的认定》考证其余四组挽歌为入乐歌诗，笔者这里补充《故南阳夫人樊氏挽歌二首》。

之作，《文苑英华》卷211皆题《古挽歌》。元结《箧中集》载赵徵明诗作《挽歌词》、孟云卿诗作《古乐府挽歌》。白居易此诗本集亦题作《挽歌词》。这四位诗人的《挽歌》完全承续古乐府挽歌而来，描述哀挽送终的场景，无具体哀悼对象。王维的这16篇挽歌诗有固定哀挽对象，并非拟写旧题，当作新题乐府视之。

上述考察结果，可列为表格示如下：

王维的旧题乐府诗		王维的新题乐府诗			
题名	篇数	(1) 宫廷乐府新辞	篇数	(2) 乐府体新歌	篇数
1 从军行	1首	1 扶南曲	5首	1 鱼山神女祠歌	2首
2 陇西行	1首	2 相思	1首	2 挽歌	16首
3 少年行	4首	3 昔昔盐	1首	3 洛阳女儿行	1首
4 班婕妤	3首	4 伊州歌	1首	4 桃源行	1首
5 陇头吟	1首	5 陆州歌	2首	5 燕支行	1首
6 苦热（行）	1首	6 昆仑子	1首	6 老将行	1首
7 出塞	1首	7 思归乐	1首	7 早春行	1首
		8 戎浑	1首		
		9 浣纱女	1首		
		10 一片子	1首		
		11 簇拍相府莲	1首		
		12 想夫怜	1首		
		13 渭城曲	1首		
小计：7题12首		小计：20题40首（《陆州歌》(香气传空满) 不重计）			
合计：27题52首					

综上所述：目前王维存世的乐府诗总计27题52首，其中旧题乐府7题12首，新题乐府20题40首。从数量上看，似乎所作新题乐府为多。但在这些新题乐府中，通过“选诗入乐”成为乐府新辞的就有11曲。而作品通过“选诗入乐”成为朝廷乐府歌词的情况，并不直接体现作者本人的写作动机，更不能作为作者倾心于新题乐府创作的主要证据。从本文的考察结果看，王维写作新题乐府的意识与其旧题乐府创作相比并不十分突出。

需要补充说明的是，王维是盛唐时期的歌诗大家，但“乐府”与“歌诗”并非完全对等的概念，不能因为王维有许多作品作为“歌诗”流传或具有“歌诗”的题名特点，就可以统统划入“乐府”的范围。如在王维文集当中，《奉和圣制天长节赐宰臣歌应制》、《登楼歌》、《双黄

鹄歌送别》、《赠徐中书望终南山歌》、《送友人归山歌二首》、《夷门歌》、《新秦郡松树歌》、《青雀歌》、《榆林郡歌》等作品。虽然也题为“某某歌”，但至少目前看来，这些作品于前世既无题名旧例，于当世也无作为朝廷乐章歌词的故实，故应采取谨慎态度，暂不划入王维乐府诗研究的范畴。李绅在《追昔游集序》中说：“追昔游，盖叹逝感时，发于凄恨而作也。或长句，或五言，或杂言，或歌，或乐府、齐梁，不一其词，乃由牵思所属耳。”可见，“歌”与“乐府”在唐人那里是有明确分界的。

除此之外，王维集中还有一些“咏”题诗，如《李陵咏》、《不遇咏》、《西施咏》、《燕子龛禅师咏》、《崔兴宗写真咏》，王辉斌在《论王维的乐府诗》一文中皆认定为王维的乐府诗。笔者以为：尽管古人常将“歌”、“咏”并举，但在乐府诗的实际发展史上，“咏”并未成为乐府诗的标志性题名。汉、魏以后，以“咏 ××”或“×× 咏”为题的诗作，往往只是赋咏某事某物。随着南朝咏物诗风的兴起，“咏”最初具有的歌咏的含义，在诗题中的意义逐渐淡化。再从《乐府诗集》的著录情况看，唐前并无以“咏 ××”、“×× 咏”为题的乐府诗。《乐府诗集》最后一卷“新乐府辞”著录陆龟蒙《乐府杂咏六首》，是全书唯一的一组“咏”题乐府诗，但显然这是因为原诗题中有“乐府”二字，郭氏才视其为新乐府诗并加以收录的。因此，从乐府诗的创作传统看，也不当仅据题名中的“咏”字，便视此五首“咏”诗为新题乐府。

作者简介：梁海燕，女，1980 年生，韩国外国语大学中国语学部客座助理教授，中国人民大学国学院副教授，文学博士。

《秋风辞》与汉武帝天汉年间的精神世界

◇ 柏俊才

（武汉，华中师范大学历史文献所，430079）

提要：汉武帝《秋风辞》作于何时？这是学术界争论不休的问题，正所谓仁者见仁，智者见智，聚讼难决，尤以作于元鼎四年（公元前113年）秋季影响最大。史载元鼎四年十一月汉武帝祀后土，正值隆冬季节，与《秋风辞》所描绘之秋景不相吻合。元鼎四年秋季武帝祀后土，于史无征。笔者结合武帝祀后土之礼制与汉武帝时代人们的寿命长短，考证出《秋风辞》作于天汉四年（公元前97年）秋季，较为稳妥地解决了《秋风辞》作时之争。《秋风辞》所展现的英雄豪迈与苦闷悲愁相交织的情感特征，正是汉武帝天汉年间精神世界的写照。

关键词：汉武帝；秋风辞；作时；精神

汉武帝刘彻一曲《秋风辞》唱响寰宇，震烁古今，成为千百年来诗坛佳话。特别是大文豪鲁迅先生许以“缠绵流丽，虽词人不能过也”[①]之评，使得这篇65字的楚歌成为汉代诗歌之翘楚。近年来，随着旅游产业的蓬勃发展，许多文人墨客登上秋风楼，一遍又一遍地吟诵《秋风辞》，使得这首不太引人瞩目的诗什渐趋展现在人们面前。关于这首诗，目前研究不多，许多问题尚未解决，故撰此篇，以求教于方家。

一、《秋风辞》作于天汉四年考

汉武帝《秋风辞》作于何时？这是学术界争论不休的问题。据《文选》录《秋风辞序》云：“上行幸河东，祠后土，顾视帝京欣然，中流与群臣饮燕，上欢甚，乃自作《秋风辞》曰……”[②]知此诗为汉武帝至河东汾阴（今山西万荣）祭祀后土之作。汉武帝祀后土，见于史籍所

---

① 鲁迅《汉文学史纲要》，第16页，北京，人民文学出版社，1973。

② 萧统《文选》，第2026页，上海，上海古籍出版社，1956。

载者有5次，分别是元封四年（公元前107年）三月、元封六年（公元前105年）三月、太初二年（公元前103年）三月、天汉元年（公元前100年）三月和元鼎四年（公元前113年）十一月。其中，4次在春三月，1次在冬十一月。汉武帝《秋风辞》描绘秋季，与史载5次祀后土的季节不一致，于是纷争起矣。

龚克昌先生以为作于元狩二年（公元前121年）："《汉书·郊祀志》记载的元狩二年幸汾阴未具时间，可能《秋风辞》所写的就是这一次。"[①]武帝元狩二年祀后土，是个历史的误会，后文有考。说汉武帝《秋风辞》作于此年，是不可信的。

王益之认为作于天汉元年（公元前100年）："天汉元年春三月，行幸河东，祠后土，上作《秋风辞》。"[②]《汉书·武帝纪》明载天汉元年春三月祠后土，这与汉武帝《秋风辞》所描写之秋景不相吻合。刘跃进先生《秦汉文学编年史》从王益之所说，并不确定地说："只是推测之词"，[③]事实上刘先生也不认为王说正确。故汉武帝《秋风辞》不作于天汉元年已明。

白庭认为作于元鼎四年（公元前113年）十一月："武帝祭祀后土者六：五幸河东，一幸高里。幸河东皆在三月，独始立祠脽上乃元鼎四年十一月也。以辞中物色考之，曰木落雁南，盖其时尚循秦旧，以亥为正，十一月即夏正八月也。辞作于此时无疑。"[④]白庭为了解决《汉书》所载时令与《秋风辞》不合的问题，颇费周折。他认为班固在《汉书》中沿用了秦朝旧历，以亥为正月，由此后推十一个月即为酉，也就是夏历八月。这种诠释与史实不符，班固撰《汉书》时已改历法，不用夏历。而且《汉书·武帝纪》记述此事时云："冬十一月甲子"，明言是冬季。白庭之说牵强附会，不予采信。

大约受白庭的启发，逯钦立先生亦试图解决时令不合的问题。他发现了《郊祀志》与《武帝纪》中所载元鼎四年于河东汾阴脽上得鼎之事，便发挥道："据《武纪》，事在元鼎四年。得鼎既在六月中，并经遣

---

① 龚克昌《中国辞赋研究》，第431页，山东，山东大学出版社，2010。

② 王益之《西汉年纪》，第235页，郑州，中州古籍出版社，1993。

③ 刘跃进《秦汉文学编年史》，第186页，上海，商务印书馆，2006。

④ 白庭《湛渊静语》，清乾隆间木版《文选·秋风辞》眉批引，第3页，汲古阁本，乾隆二十四年（1759年）。

使验问，则帝之河东当值秋时。《秋风辞》即此行之作乎。"[①]龙文玲先生顺着逯钦立的思路继续发挥道："汉武帝于元鼎四年初行幸河东，往返需两个月。而此次六月中得鼎后，武帝行幸汾阴，中间还应加上行幸前层层上报耽误的时间，故武帝此次至河东祠汾阴后土，就应在七月以后了，而此时恰恰值秋季，正与《秋风辞》所云'秋风起兮白云飞'的时令相和。"[②]如果龙文玲先生观点正确的话，汉武帝元鼎四年初行幸河东，往返 2 个月；六月得鼎后往河东礼祠，往返 2 个月；十一月祀后土，往返亦需 2 个月。在元鼎四年，汉武帝先后累计用了 6 个月的时间往返于长安与河东汾阴后土祠之间，无乃太久乎？逯钦立、龙文玲之说值得商榷之处在于：一是汉武帝元鼎四年秋季祀后土于史无征；二是河东汾阴是长安近郊，往返根本不需要那么多的时间；三是对河东汾阴未做实际调研，不了解当地气候状况。笔者寓居山西临汾长达 15 年之久，曾不止一次前往河东汾阴考察。像汉武帝《秋风辞》所描写的"秋风起兮白云飞，草木黄落兮雁南归"这样的季节特征，大约是在 9 月底 10 月初之深秋之时。故汉武帝《秋风辞》不作于元鼎四年秋季。

因此，汉武帝《秋风辞》的作时尚待进一步考证。

汉武帝祀后土，始于何时？《汉书》所载含混，值得推敲。《郊祀志》云：

> 其明年（即元狩二年），天子郊雍，曰："今上帝朕亲郊，而后土无祀，则礼不答也。"有司与太史令谈、祠官宽舒议："天地牲角茧栗。今陛下亲祠后土，后土宜于泽中圜丘为五坛，坛一黄犊牢具，已祠尽瘗。而从祠衣上黄。"于是天子东幸汾阴。汾阴男子公孙滂洋等见汾旁有光如绛，上遂立后土祠于汾阴脽上，如宽舒等议。上亲望拜，如上帝礼。礼毕，天子遂至荥阳。还过洛阳，下诏封周后，令奉其祀。[③]

读这一段文字，很容易得出武帝立后土祠于元狩二年。这其实是个错觉。

---

① 逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》，第 94 页，北京，中华书局，1983。

② 龙文玲《汉武帝与西汉文学》，第 249—250 页，北京，社会科学文献出版社，2007。

③ 班固《汉书·郊祀志》，第 25 卷，第 1221—1222 页，北京，中华书局，1964。

本段文字叙述了武帝郊雍、大臣议建祠以及立祠于汾阴三件事，不全发生在元狩二年。大约武帝郊雍、大臣议建祠是在元狩二年，立祠于汾阴是他年之事也。《武帝纪》云："(元鼎四年）十一月甲子，立后土祠于汾阴脽上。礼毕，行幸荥阳。还至洛阳，诏曰：'祭地冀州，瞻望河、洛，巡省豫州，观于周室，邈而无祀。询问耆老，乃得孽子嘉。其封嘉为周子南君，以奉周祀。'"[①]元鼎四年十一月，武帝礼祠后幸荥阳，过洛阳，封嘉为周子南君等事与《郊祀志》所载相吻合。《水经注》亦云："河水东际汾阴脽，县古城在脽侧。汉高帝六年，封周昌为侯国。《魏土地记》曰：河东郡北八十里有汾阴城，北去汾水三里。城西北隅曰脽邱，上有后土祠。《封禅书》曰：元鼎四年，始立后土祠于汾阴脽邱是也。"[②]故武帝立后土祠，祀后土始于元鼎四年（公元前 113 年）十一月。

为什么元狩二年（公元前 121 年）议建祠，而 9 年后的元鼎四年（公元前 113 年）方建成后土祠？个中原因，亦可考知。这 9 年间，西汉王朝战争与灾祸相继，汉武帝无暇顾及建祠。元狩二年春夏间，霍去病两出西北边塞，抵御皋兰、居延之敌。同年夏天，李广出右北平攻打匈奴。元狩三年（公元前 120 年）秋，匈奴攻入右北平、定襄，杀略千余人。元狩四年（公元前 119 年）大将军卫青出定襄、将军霍去病出代抗击匈奴，取得了对匈奴战争的胜利；元狩四年，关东民贫，徙关东民至陇西、北地、西河、上郡、会稽等地，用度不足。元狩五年（公元前 118 年），奸猾吏民日多，土地兼并日巨，民不聊生，汉武帝罢半两钱，行五铢钱。元狩六年（公元前 117 年），雨水蝗病，农业歉收，百姓生活困顿。元鼎二年（公元前 115 年）三月，大雨雪。夏，大水，关东饿死者以千数。元鼎三年（公元前 114 年）夏四月，雨雹，关东郡国十余饥，人相食。在这灾难继踵而至的 9 年间，民生艰巨，国家困败，尽管汉武帝采取了许多措施去缓解灾情，但同时又寄希望于神灵。于是在元鼎四年十一月建祠于河东汾阴，祈求神灵保佑一方安宁。

自元鼎四年（公元前 113 年）始，史载武帝先后于元封四年（公元前 107 年）、元封六年（公元前 105 年）、太初二年（公元前 103 年）、天汉元年（公元前 100 年）等多次前往河东汾阴祀后土。间隔二三年一次，符合三年一祠的礼制。自元鼎四年（公元前 113 年）至元封四年

---

① 班固《汉书·武帝纪》，第 6 卷，第 183—184 页，北京，中华书局，1964。
② 陈桥驿《水经注校注》，第 105 页，北京，中华书局，2007。

（公元前 107 年）间隔了 7 年，这期间武帝先后对南越、西羌、东越、朝鲜战争，直至元封二年战争结束，四年方再次祀后土。据此，若没有战争等重大灾害发生，武帝基本上是两三年祀后土一次。照此算来，自元鼎四年（公元前 113 年）至武帝去世之后元二年（公元前 87 年），武帝祀后土不少于 8 次。史载 5 次祀后土均不在秋季，故汉武帝《秋风辞》作于天汉元年（公元前 100 年）至后元二年（公元前 87 年）某个秋日。

那么，《秋风辞》是汉武帝暮年之作吗？像陈振民先生就认为《秋风辞》“写于汉武帝老年的一个秋天祭祀后土之时”。[①]此外，张兴廉《汉武帝与〈秋风辞〉》、葛勇《刘彻〈秋风辞〉的审美内涵》等作均持此论。对于此说，笔者不敢苟同。

汉武帝《秋风辞》有“少壮几时兮奈老何”云云，果真武帝已界暮年吗？笔者以为未必。关于此事，尚需结合诗中的“佳人”来讨论。诗中的佳人是谁？后世学者也是仁者见仁，智者见智。概括起来有五说：一是泛指美人，二是指武帝特别钟爱的李夫人和钩弋夫人，三是指群臣，四是泛指有才能的贤达志士，五是辞作于祀土之时，佳人指的是后土。对于此五说，亦容易辨析。武帝前往汾阴祀后土祈福，心中想着心爱的女人或美人，想必武帝没有那么恶俗，故一、二两说不确；武帝礼祠，群臣随从，自不必思念，三说不妥；得人才者得天下，武帝即位后重用了大批贤能之士，故“佳人”指有才能的贤达志士似有可能，然与祀后土的情境不合，故四说不大令人接受；武帝把后土娘娘当作神祇敬奉，用“佳人”指代，不免唐突神灵。况且刚刚祭祀结束，也未必心存挂念，五说恐误。笔者以为“佳人”尚需进一步考证。

汉武帝《秋风辞》是非常典型的汉代楚歌，是“离骚之遗”，[②]在艺术上借鉴了屈原“美人迟暮”的艺术表现技巧。屈原《离骚》有云：“启江离与辟芷兮，纫秋兰以为佩。汩余若将不及兮，恐年岁之不吾与。朝搴阰之木兰兮，夕揽洲之宿莽。日月忽其不淹兮，春与秋其代序。惟草木之零落兮，恐美人之迟暮。”[③]屈原《离骚》作于楚怀王十六年至

---

① 陈振民《汉武帝〈秋风辞〉研究》，《山西社会主义学院学报》，2005 年第 2 期。

② 陈祚明《采菽堂古诗选》，第 87 页，上海，上海古籍出版社，2008。

③ 洪兴祖《楚辞补注》，第 4—6 页，北京，中华书局，1983。

十八年（公元前313—311年），[1]是屈原28—30岁时的作品，[2]此时屈原正值青壮年。“恐美人之迟暮”并不是说自己老了，而是屈原自身政治失意的写照。虽然汉武帝距屈原时代久远，但楚骚遗响犹存。刘邦《大风歌》、刘友的《幽歌》、刘安的《八公操》、枚乘《七发》附歌、司马相如《美人赋》附歌等汉代楚歌，虽内容不似楚辞，但形式还具备了楚辞的特征。汉武帝《秋风辞》中泽兰秋菊之象，佳人之喻，惜时叹老之意，与《离骚》何其相似！因此，汉武帝《秋风辞》中“少壮几时兮奈老何”之“老”是屈原“美人迟暮”艺术精神的延续，是自己失意的慨叹。据此，《秋风辞》是汉武帝中、青年之作，绝非晚年所作。

汉武帝卒于后元二年（公元前87年），享年70岁，是同时代人中寿命较长的一位。笔者考察了汉武帝同时代人的寿命情况，发现长寿之人颇多，像公孙弘享年80岁、董仲舒享年76岁、桑弘羊享年73岁，然亦有一些人寿命并不长，像司马相如享年53岁，金日磾享年49岁、霍去病享年24岁。综合诸种情形，笔者认为以61岁为晚年之始，大概符合汉武帝时代的实际情况。太始元年（公元前96年），汉武帝61岁，《秋风辞》当是此年之前的作品。

综上所考，《秋风辞》作于天汉元年（公元前100年）至太始元年（公元前96年）的某个秋天。根据现有资料来看，武帝基本是间隔两三年祭祀后土一次。天汉元年（公元前100年）三月武帝祀后土有史可载，那么他下一次祀后土的时间应该是天汉三年（公元前98年）或四年（公元前97年）。天汉三年秋季，匈奴入侵雁门，汉武帝募兵抵抗。大凡有战争等灾祸，汉武帝会停止祀后土，故天汉三年汉武帝不会前往河东祭祀后土。据此，武帝祀后土的时间只可能是天汉四年（公元前97年）。天汉四年“秋九月，令死罪入赎钱五十万减死一等”，[3]这说明连年战争导致国库亏空，入不敷出，汉武帝以赎死罪敛钱。然此诏令之推行，却带来更大的灾难，“奸邪横暴，群盗并起，至攻城邑，杀郡守，充满山谷，吏不能禁，明诏遣绣衣使者以兴兵击之，诛者过半，然后衰

---

① 屈原《离骚》的作时争议颇大，说法不下十种，本文采用了陈学文的最新考证结论，详见陈学文《离骚创作时地新探》（《武汉大学学报》，2008年第1期）。

② 屈原生卒年有争议，本文采用郭沫若之说，生于公元前340年，卒于公元前278年，享年63岁，详见郭沫若《屈原研究》（上海，新文艺出版社，1953）。

③ 班固《汉书·武帝纪》，第6卷，第205页，北京，中华书局，1964。

止”。[1]在这样一个多事之秋，汉武帝自然又想到后土神，祈求神灵庇护汉王朝渡过难关。于是前往河东礼祀，《秋风辞》亦当作于此时。然天汉四年秋季汉武帝祠后土不见史乘，大约为史籍漏载之故。

二、天汉年间汉武帝的精神世界

天汉四年（公元前 97 年），汉武帝 60 岁。刘彻于景帝后元三年（公元前 141 年）登基，于今已 45 年了。在这将近半个世纪里，汉武帝摆脱了以窦太后、王皇后为代表的旧势力的束缚，网罗群英，励精图治，不断创新，开拓了不朽之盛世。他多次对匈奴用兵，解除了汉兴百年来匈奴对北方农业区的威胁；通西南夷、平南越、平朝鲜，确立了与四夷和平相处的睦邻友好关系格局；两次派遣张骞出使西域，开辟丝绸之路，打开了汉王朝与西亚各国经济文化交流的渠道；尊崇儒学，兴太学，改正朔，延揽英才，改革财政，使得汉王朝经济文化、政治军事达到或超过当时世界的先进水平。故汉武帝被后世称为“功至著”、[2]“冠于百王”、[3]“功越百王”[4]的汉家天子。

气吞山河、雄视天下、不可一世的汉武帝在政治、军事、文化等诸方面取得了超越前世的伟大成就，彪炳史册，辉耀古今。然其精神世界却极为苦闷，这源自于立嗣和祈求长生。

大凡有作为的皇帝，为了使自己的事业后继有人，江山稳固，总会在继嗣问题上颇费周折，选择一个自己信得过的人继承大统。在继嗣问题上，汉武帝更显现出良苦用心。汉武帝初娶陈阿娇，婚后数年，一直无子嗣。继娶卫子夫，连生三女而无一男。元朔元年（公元前 128 年）春，卫子夫不负众望，为汉武帝生下长子刘据。29 岁的刘彻喜得贵子，大喜过望，让枚皋与东方朔作《皇太子生赋》、《立皇子禖祝》为贺，立子夫为皇后，大赦天下，与民同乐。元狩元年（公元前 122 年），7 岁的刘据被立为皇太子，并选派教师传授《公羊》、《谷梁》之学，使之学习治国平天下的道理。弱冠之后，刘据入主东宫，武帝又为之设立博望苑，让其在苑内广泛结交宾客，增长知识才干。加之刘据的舅父卫

---

① 班固《汉书 · 萧望之列传》，第 78 卷，第 3278 页，北京，中华书局，1964。
② 班固《汉书 · 韦贤列传》，第 73 卷，第 3128 页，北京，中华书局，1964。
③ 应劭《风俗通义》，第 126 页，天津，天津人民出版社，1980。
④ 丁晏《曹集铨评》，第 139 页，北京，文学古籍刊行社，1957。

青、表兄霍去病都是朝中的主要将领，他们统率大军抗击匈奴、拓地开边，为国家立下汗马功劳。卫氏家族贵盛无比，太子的地位稳如磐石，武帝庆幸自己霸业有继。然而随着刘据年龄的增长，汉武帝发现太子秉性仁弱，礼让恭谦，与自己好大喜功、穷兵黩武、酷暴无情的性格大相径庭。刘据经常劝谏武帝少征伐以减轻百姓负担，重用宽厚的长者以排挤武帝之酷吏。太子与武帝的分歧逐渐增大，朝臣亦自分为两派，"宽厚长者皆附太子，而深酷用法者皆毁之；邪臣多党与，故太子誉少而毁多"。[①]更为要紧的是刘据之外家亦渐趋衰落。元狩六年（公元前117前），刘据表兄冠军侯、骠骑将军霍去病英年早逝，其子嬗继承冠军侯爵位，7年后霍嬗薨而爵位被废除。霍去病死后不久，卫青的三个儿子卫伉、卫不疑和卫登因故而失侯爵。元封五年（公元前106年），卫青去世，长子卫伉袭长平侯。次年，卫伉因触犯刑律而被废除侯爵。霍去病、卫青两个强势集团的彻底废除，对太子集团无疑是致命的打击。奸佞之徒乘机构陷刘据，太子之位岌岌可危。到天汉年间，汉武帝与刘据之间的矛盾加剧，武帝陷入了更换继嗣的重重矛盾与精神苦闷之中。

像汉武帝这样的英雄之主，总希望帝业永固，长命百岁。然由于种种原因，汉代人寿命不永，故有人生苦短之叹。雄才大略的汉武帝欲突破这种规律的限制，祁慕长生，从而陷入了无尽的精神苦痛之中。汉武帝即位之初，"尤敬鬼神之祀"。[②]自谓七十而不老、遍干诸侯、不治产业而饶给的李少君被武帝待若上宾，奉为神人，他的一套长生理论对汉武帝更具迷惑性："祠灶则致物，致物而丹沙可化为黄金，黄金成以为饮食器则益寿，益寿而海中蓬莱仙者可见，见之以封禅则不死，黄帝是也。"[③]丹砂化为黄金，吃黄金可以长寿，长寿后可见蓬莱山上的神仙，封禅则不死。并以吃大如瓜之枣而成仙的安期生为例，使汉武帝坚信他理论的操作性。具有讽刺意味的是，李少君不久病逝，汉武帝却相信他坐化成仙。李少君死了，另一位可以让死去的李夫人（一说为王夫人）容貌显现的方士少翁得到武帝重用，被拜为文成将军。少翁画云气车，广布台室，施展法术招神，神仙不至，终为武帝所杀。李少君之同学栾大以"黄金可成，而河决可塞，不死之药可得，仙人可致也"[④]之论备受

---

① 袁枢《通鉴记事本末》，第198页，北京，中华书局，1979。

② 司马迁《史记·孝武本纪》，第12卷，第451页，北京，中华书局，1959。

③ 同上，第455页。

④ 班固《汉书·郊祀志》，第25卷，第1223页，北京，中华书局，1964。

武帝推崇，被拜为五利将军，妻以卫长公主。栾大身佩六印，贵震天下，受武帝之嘱东入海寻找其师，终未找到神仙师傅，以欺罔之罪被腰斩。方士一个个死去，神仙却一个未见，然武帝求仙之梦未醒。太初三年（公元前102年），武帝东巡海上，求神仙，均无验。天汉年间，汉武帝对求仙之事感到厌倦，但成仙之梦并未泯灭。

据此，天汉年间，汉武帝的精神世界中既有英雄豪迈的一面，又有苦闷悲凉的一面。这种精神状态淋漓尽致地体现在他的名篇《秋风辞》中：

> 秋风起兮白云飞，草木黄落兮雁南归。兰有秀兮菊有芳，携佳人兮不能忘。泛楼舡兮济汾河，横中流兮扬素波。箫鼓鸣兮发棹歌，欢乐极兮哀情多。少壮几时兮奈老何！[①]

这首诗为我们展现了两幅动人的画面：一为秋日怀人图，二为中流放歌图。天高云淡，秋风萧瑟，草木摇落，孤雁南飞，渲染了斑斓的秋日景色。在这肃杀的秋景中，一切植被都闻风而色变，惟有兰与菊傲霜开放，显示出顽强的生命力。在这样的情境中，诗人想到自己年纪老大，然帝国大业尚有许多未了心愿，不免有美人迟暮之叹。清人张玉谷认为“此辞有感秋摇落系念仙意。怀佳人句，一篇之骨”。[②]“系念仙意”不一定准确，但“怀佳人”句在全诗中确实有重要的地位。“秋风百代情至之宗”，[③]诗歌开篇置于萧瑟的秋风之中，令人悲不自禁。何以解忧？唯有中流放歌。当楼船在汾河中流疾驶，潺缓的碧水，顿时扬起一片白色的波浪。在酒酣耳热之际，不禁随着棹橹之声叩舷而歌。箫鼓齐鸣，歌舞齐发，一时热闹欢乐之极，好像所有的忧愁和感伤都被这样的气氛消解了。但其实这是一种反衬的手法，“蝉噪林愈静，鸟鸣山更幽”，这样的热闹却没有带来内心的欢乐，没能平息自己的忧郁，反而更加深了感伤的气氛。“欢乐极兮哀情多，少壮几时兮奈老何”尽情抒发其内心“时不我待”的豪情，即使青春不再，但壮心依旧，面对自己的感伤，又不甘被时间轻易击退，尽管“奈何老矣”，但仍要争取更大成就。楼船竞渡，中流扬波，何等雄伟！箫鼓

---

① 萧统《文选》，第2026—2027页，上海，上海古籍出版社，1986。

② 张玉谷《古诗赏析》，第3卷，第69页，上海，上海古籍出版社，2000。

③ 胡应麟《诗薮·内编》，第3卷，第58页，上海，上海古籍出版社，1958。

齐鸣，棹歌清越，何等欢快！这种豪放的风格正是汉武大帝功成名就的体现。美人迟暮之悲，是汉武帝内心忧愁苦闷的外现。这二种风格相辅相成，是天汉年间汉武帝精神世界的写照。

综上所述，《秋风辞》作于天汉四年（公元前 97 年）。该诗展现了汉武帝英雄豪迈与苦闷悲愁相交织的情感特征，是汉武帝天汉年间精神世界的写照。

作者简介：柏俊才，男，1970 年生，华中师范大学历史文献研究所教授，文学博士。

汉铙歌《将进酒》作时及其他
——兼论汉代的宴会歌诗评诗风气

◇韩高年
（兰州，西北师范大学文学院，730070）

提要：《汉铙歌十八曲》之《将进酒》一诗，反映了西汉时期贵族社会宴会歌诗评诗的现象，结合史籍所载来看，这种现象是武帝朝时胡、夷之乐输入后引发的求新求异的歌诗创作的产物。其中特别引人瞩目的是“歌者”、“讴者”在诗歌创作与传播中的重要作用，以及在宴会评诗中语涉阴阳的诗学思想与当时正统诗学思想的不同。

关键词：《将进酒》；作时；宴会歌诗评诗；歌者

汉乐府《铙歌》十八曲有《将进酒》云：“将进酒，乘大白。辨加哉，诗审搏。放故歌，心所作，同阴气，诗悉索，使禹良工歌者苦。”[①]《铙歌》十八曲，《古今乐录》称“字多讹误”，[②]“皆声辞艳相杂，不可复分”，[③]因此历来号称难读。此诗经闻一多先生《乐府诗笺》校证文字，疏通句意，遂使全篇可以豁然明朗。《将进酒》描写了汉代宴饮场合歌诗诵赋的风气，借此可以观看汉代诗、赋创作，尤其是诗歌创作以及文学欣赏的情形，而此诗之作时亦可由其中所反映之文学风气得以确定。

一

西汉时代特别重视文学的娱乐性，诗和赋的创作与欣赏常在宴饮聚会间进行。这在诗中就有形象的反映。

宋郭茂倩《乐府诗集·汉铙歌》解题云：“古词曰：‘将进酒，乘大白。’大略以饮酒放歌为言。宋何承天《将进酒》篇曰：‘将进酒，庆三

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第229页，北京，中华书局，2007。
② 同上，第225页。
③ 沈约《宋书》，第22卷，清乾隆武英殿刻本。

朝。备繁礼，荐嘉肴。’则言朝会进酒，且以濡首荒志为戒。若梁昭明太子云：‘洛阳轻薄子’但叙游乐饮酒而已。”[①]乐府古辞《将进酒》叙宴饮赋诗之事甚详，兹以此诗为主，结合相关材料加以梳理。

“将进酒，乘大白”句反映当时宴会饮酒的情形。闻一多《乐府诗笺》[②]云：“《汉书·叙传》上‘皆引满举白’，注：‘白者罚爵之名也’，《文选·吴都赋》‘飞觞举白’，刘注：‘白，罚爵名也。’《说苑·善说篇》：‘饮不爵者，浮以大白’。”“乘”，举也。则此二句叙宴会饮酒之欢。

“辨加哉，诗审搏”句，闻说云：“辨读为辩。辩者以言辞相角斗，故辩有斗义。加者……《匡谬正俗》一曰：‘刘昌宗、周续等音加为架’，今俗语口角谓之吵架，即以恶言交相陵加之谓。此义与辩最近，故诗以辩加连文。或倒之曰加辩，《楚辞·大招》‘伏戏驾辩，楚劳商只。’……诗犹辞也，《毛诗指说》引梁简文帝曰：‘诗者辞也，在辞为诗。’《说文》：‘审，悉也’，悉，详尽也。审博义近。《中庸》：‘博学之，审问之’，亦二字并用而为对文。‘诗审博’犹言其辞详尽而繁博也。燕饮赋诗，奇思黠语，转相陵加，以为戏斥，又胜者私以罚爵，世所传宋玉《大、小言》，《登徒子好色》及《风赋》，司马相如《美人赋》，并孝武时柏梁诗赋，皆其类也。所作之辞，或有即席播为声乐者，故《大招》之《驾辩》，王注以为乐曲名。”

据闻说对《将进酒》此二句的发明，可以看出汉代宫廷宴会以歌诗诵赋娱乐助兴之风的盛行。可以说，宫廷宴会场合以歌诗斗文娱乐的风气是汉代诗、赋创作和传播欣赏的一个重要动因。《汉书·霍光传》载光等奏昌邑王罪状云：“大行在前殿，发乐府乐器，引内昌邑乐人，击鼓歌吹作俳倡。会下还，上前殿，击钟磬，召内太一宗庙乐人辇道牟首，鼓吹歌舞，悉奏众乐。”[③]这段记载中“击鼓歌吹作俳倡”正是贵族生活中宴会以歌诗诵赋为娱乐的真实写照，可与《将进酒》所述相发明。

《将进酒》“辩加”一语，道出辞赋家为娱乐主宾而即兴创作，各逞才学的情况。西汉时期大多数体制短小，写物寓意，语带讥讽，幽默诙谐的小赋，皆出于此种需要的刺激。枚乘的《七发》描写了贵族在狩

① 郭茂倩《乐府诗集》，第229页，北京，中华书局，2007。

② 闻一多《乐府诗笺》，《闻一多全集》，第5卷，武汉，湖北人民出版社，1993。

③ 班固《汉书·霍光传》，第68卷，清乾隆武英殿刻本。

猎结束后宴会间以文为戏的场面：

> 既登景夷之台……于是使博辩之士，原本山川，极命草木，比物属事，离辞连类。浮游览观，乃下置酒于虞怀之宫……列坐纵酒，荡乐娱心。景春佐酒，杜连理音。滋味杂陈，肴糅错该。练色娱目，流声悦耳。于是乃发《激楚》之结风，扬郑卫之皓乐。使先施、徵舒、阳文、段干、吴娃、闾娵、傅予之徒，杂裾垂髾，目窕心与。①

“博辩之士”即知识广博、能言善辩之人，实即指辞赋家。“原本山川”数句意谓辩士们讲解山川的历史，尽举花草树木的名称，把同类事物加以罗列，最终通过文章把这些事物加以描绘。这段记载由“博辩之士”逞辞及善歌之人歌诗为娱的场面，可与《将进酒》所述互参，表明宴会以歌诗诵赋为娱是汉代盛行的风气。《西京杂记》所载公孙诡、羊胜诸小赋，以及同期同题共作之赋，最足以发明《将进酒》“辩加”之义。《汉书·艺文志》载枚皋小赋120篇，均为“品物毕图”之作，亦为此类。《文心雕龙·诠赋》云：“至于草区禽族，庶品杂类，则触兴致情，因变取会。拟诸形容，则言务纤密；象其物宜，则理贵侧附。斯又小制之区畛，奇巧之机要也。”②道出此类小赋创作上的特点，与《七发》的记载相通。

二

在宴会赋诗娱兴中，为博得美誉，文人各逞才学，求新求奇，创为新声曲。这在《将进酒》中也有形象的反映。

《将进酒》云：“放故歌，心所作。”闻一多解此句云：“放，弃也，故，旧也。言旧传之歌，悉弃而弗用，皆各抽密思，自铸新词也。”闻先生以为这句叙说了当时求新求奇、创为新曲的诗歌创作风气。此句一解为歌者唱旧歌而颇为用心动情亦可，表现了演员的表演十分投入。这大概也是楚歌的特点。汉武立乐府之前，乐承楚声，颇改旧制，异于高祖《安世房中歌》楚声也。楚人旧俗，“结撰至思，兰芳假些，人有所

① 萧统《文选·七发》，第34卷，胡刻本。

② 刘勰著、范文澜注《文心雕龙注》，第135页，北京，人民文学出版社，2008。

极，同心赋些，酎饮尽欢，乐先故些。”[①]“肴羞未通，女乐罗些。陈钟按鼓，造新歌些。《涉江》《采菱》，发《扬荷》些。”[②]武帝立乐府后，诗歌创作中创为新辞的风气更加突出。《文心雕龙·乐府篇》云：

> 暨武帝崇礼，始立乐府；总赵、代之音，撮齐、楚之气，延年以曼声协律，朱、马以骚体制歌。《桂华》杂曲，丽而不经；《赤雁》群篇，靡而非典。河间荐雅而罕御，故汲黯致讥于《天马》也。至宣帝雅颂，诗效《鹿鸣》。迩及元、成，稍广淫乐。正音乖俗，其难也如此。[③]

因为雅正的音乐越来越不能满足人们尚奇求新的审美趣味，所以西汉初年以至武宣元成之世，雅乐旧章逐渐式微，而新声胡乐大行。与此相适应，李延年、司马相如、朱买臣等人依新声而度曲制歌，以适应新的娱乐风气的要求。《将进酒》言悉弃旧歌，自铸新辞，即指此种风气。

武帝《郊祀歌》这种庙堂祭祀之乐尚且如此求新求丽，则其他场合如燕饮、朝会之歌诗追求娱心悦耳、适情愉性的倾向更可想见。此即刘勰所谓“孝武爱文，柏梁列韵。严、马之徒，属辞无方”者是也。“属辞无方”是说写诗没有一定的程式，即不遵循前代诗歌所立的范式，自铸新词。清人陈本礼《汉乐府三歌笺注》认为《将进酒》作于武帝元封五年冬天；王先谦《汉铙歌释文笺正》亦主此说，并谓《将进酒》为武帝《泰一杂甘泉寿宫歌诗》之一。结合上述武帝时期求新求奇的诗风来看，陈、王二氏对《将进酒》主题的笺释多有附会，但对于诗歌作时的判断却有其合理性。

萧涤非先生的《汉魏六朝乐府文学史》在考察了《铙歌》之后指出：

> （一）《铙歌》其始即《鼓吹曲》。输入于汉初，而其有辞，则当在武帝时。（二）《铙歌》乃夷乐，非雅乐亦非楚声，故体裁独异。[④]

---

① 洪兴祖《楚辞补注》，第213页，北京，中书书局，2008。

② 同上，第209页。

③ 刘勰著、范文澜注《文心雕龙注》，第101—102页，北京，人民文学出版社，2008。

④ 萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》，第59页，北京，人民文学出版社，1984。

这是说《铙歌》歌辞大部分产生于武帝时，且为一种新声曲。在上述方面，《将进酒》足以代表《铙歌》。《将进酒》一诗所反映的宴会“放故歌，心所作”的情形，与武帝朝的求新诗风相吻合，据此可以推知此诗当产生于武帝朝前后。

三

从《将进酒》中所写来看，西汉诗以歌诗为主，“讴者”、“歌人”是诗歌创作与传播的重要角色。

因为材料较少，以往学者们对汉代诗歌的创作、传播、欣赏与批评情况谈得很少，也不够深入和具体，《将进酒》这首诗恰巧为我们提供了这方面的材料。

《将进酒》篇末云：“同阴气，诗悉索，使禹良工观者苦。”此句文字有衍误，甚难通读。旧解“禹”指治水之大禹，结合全诗来看，此解殊为不辞。闻一多《乐府诗笺》疏解云：

> 禹当为爾字之误也。……爾误为禹。观当为歌，声之误也。歌、观歌元对转，崔适谓伪古《五子之歌》即五观之误，是其比。苦疑当为若，与白博作索韵。同即同律之同。《周礼·太师》“掌六律六同，以合阴阳之声……”《典同》：“掌六律六同之和，以辨天地四方阴阳之声，”故《书》同作铜，郑众注曰：“阳律以竹为管，阴律以铜为管，竹阳也，铜阴也，各顺其性，凡十二律。”同为阴声，故曰“同阴气”也……案悉索双声连语，犹僁僁也。声转为悉率，以为虫名，则作蟋蟀，蟋蟀者以其鸣声微而得名也。若，顺也。此言歌律协六同之阴气，其音靡妙幽细，使歌者引声赴节，曲折浮沉，能尽其巧也。[①]

就全诗观之，闻氏之解较旧说为长。陈直先生撰《汉铙歌十八曲新解》言“审博喻饮酒后赋诗风格之美，悉索喻奏乐后赋诗声咏之美。”[②]是对闻说的进一步发挥。

---

① 闻一多《乐府诗笺》，《闻一多全集》，第5卷，武汉，湖北人民出版社，1993。

② 陈直《汉铙歌十八曲新解》，收其《文史考古论集》，第80页，天津，天津古籍出版社，1988。

如闻说可信，那么此上数句是对汉代贵族宴会歌诗者的歌唱及乐工的伴奏所产生的实际效果的描述和评论。《史记·乐书》云："乐者，通于伦理者也。是故知声而不知音者，禽兽是也；知音而不知乐者，众庶是也。唯君子为能知乐。是故审声以知音，审音以知乐，审乐以知政，而治道备矣。"[①]此为汉代正统乐论。《将进酒》评乐不及政，表明诗作者的音乐、诗歌思想与正统乐论有别，而与武帝朝主于娱乐的风气相同。太史公谓武帝即位，"作十九章，令侍中李延年次序其声，拜为协律都尉。通一经之士不能独知其辞。皆集五经家，相与共讲习之，乃能通知其意"，[②]评诗及乐，语涉阴阳之学，故须"五经家""相与讲习之"。

此外，由《将进酒》来看，宴会歌诗之人有职业化倾向，"歌者"即为操此业者。在西汉当时，"歌者"实即歌诗创作方面善于推陈出新的艺术家。属于"歌者"一类的人，见于典籍记载的还有"讴者"、"歌儿"、"歌童"、"歌人"几种，虽称谓不一，但其身份大体相同。

"讴者"或称"讴歌者"，战国时代即有以善讴歌而著称的"讴者"，[③]作为一种职业乐人，"讴者"常在诸侯国宫廷中行走服务。汉代亦复如此，《史记·外戚世家》载："卫皇后子夫，生微矣。盖其家号曰卫氏，出平阳侯邑。子夫为平阳主讴者。武帝初即位，数岁无子。平阳主求诸良家子女十余人，饰置家。武帝祓霸上还，因过平阳主。主见所侍美人，上弗说。既饮，讴者进，上望见，独说卫子夫。是日，武帝起更衣，子夫侍尚衣轩中，得幸。"[④]卫子夫即为平阳主"讴者"。考察汉代宫廷多有"讴者"娱乐之风的成因，当与武帝朝崇尚"新乐"的审美好尚有关。汉代讴者多出赵及中山等地。《汉书·地理志》载："赵、中山地薄人众，犹有沙丘纣淫乱余民。丈夫相聚慷慨，起则椎剽掘冢，作奸巧，多弄物，为倡优。女子弹弦跕躧，游媚富贵，遍诸侯之后宫。"[⑤]《汉书·礼乐志》："武帝……乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴"，[⑥]遂使属于地域性的"讴歌"之风向上层社会传播。

---

① 司马迁《史记》，第24卷，第1043页，北京，中华书局，2008。

② 同上，第1038页。

③《史记·孟子荀卿列传》载"人有献讴者于梁惠王"，同书《张仪列传》载靳尚对郑袖言秦王将"以宫中善讴者为媵"，均提及"讴者"。

④ 司马迁《史记》，第49卷，第1586页，北京，中华书局，2008。

⑤ 班固《汉书·地理志》，第28卷下，清乾隆武英殿刻本。

⑥ 班固《汉书·礼乐志》，第22卷，清乾隆武英殿刻本。

“歌儿”与“讴者”身份类似，既充任宫廷歌者，亦服务于贵族个人的私宴娱乐。《史记·高祖本纪》：“及孝惠五年，思高祖之悲乐沛，以沛宫为高祖原庙。高祖所教歌儿百二十人，皆令为吹乐，后有缺，辄补之。”[①]《封禅书》：“于是塞南越，祷祠太一、后土，始用乐舞，益召歌儿，作二十五弦及空侯琴瑟自此起。”[②]《日者列传》载当时所谓“尊官”、“贤才”：“食饮驱驰，从姬歌儿，不顾于亲，犯法害民，虚公家……”[③]

“歌儿”的大量出现与其走入富贵之家的娱乐场合是西汉时的一个新现象。《盐铁论·散不足》载：

> 古者土鼓块枹，击木拊石，以尽其欢。及其后，卿大夫有管磬，士有琴瑟。往者民间酒会，各以党俗，弹筝鼓缶而已，无要妙之音，变羽之转。今富者钟鼓舞乐，歌儿数曹，中者鸣竽调瑟，郑舞赵讴。[④]

桓宽站在儒家立场上对当时富贵之家在日常生活中蓄养“歌儿”的娱乐风气进行了批评，然而换个角度观察，正是这些“歌儿”的大量出现推动了当时歌诗的创作与传播。

此外，见于文献记载的以服务于宫廷宴会歌诗为职业的还有“倡讴”、“歌童”、“歌僮”、“歌儿”等等，其身份特点大体都与“讴者”、“歌儿”相似。当时宴会娱乐，“妖童美妾，填乎绮室；倡讴妓乐，列乎深堂”，[⑤]可谓盛极一时。娱乐需求的刺激使诗歌创作与传播出现了新的变化，这是之前的时代所没有的。

作者简介：韩高年，男，1971年生，西北师范大学文学院教授，文学博士。

① 司马迁《史记》，第8卷，第276页，北京，中华书局，2008。
② 司马迁《史记》，第28卷，第1189页，北京，中华书局，2008。
③ 司马迁《史记》，第127卷，第2437页，北京，中华书局，2008。
④ 桓宽《盐铁论·散不足》，第6卷，四部丛刊景明嘉靖本。
⑤ 陈仁子《文选补遗·昌言·仲长统》，第22卷，清《文渊阁四库全书》本。

《汉鼓吹铙歌十八曲》四首简释

◇姜晓东

（北京，首都师范大学中国诗歌研究中心，100089）

提要：本文运用了文献考据、比照旁参等方法，结合相关历史文物，对《汉鼓吹铙歌十八曲》中的《朱鹭》、《将进酒》、《思悲翁》、《雉子斑》逐作笺释。认为《朱鹭》应系求财祝福之诗，解决了《将进酒》中“同阴气”、“使禹良工”等句的训释问题，利用《焦氏易林》探讨了《思悲翁》全诗的主旨，并重新点断、阐释了《雉子斑》。

关键词：汉乐府；鼓吹铙歌；《朱鹭》；《将进酒》；《思悲翁》；《雉子斑》

《汉鼓吹铙歌十八曲》是汉代诗歌中极具特色的一组诗篇。其用语奇特，句式复杂多变，迥别于一般的汉代诗歌，殊为费解。而存世文本中更存在声辞杂写，脱漏错讹等现象，这也大大增加了解读诠释工作的难度。近年来，学术界对《汉鼓吹铙歌十八曲》给予了很大程度的重视，座师赵敏俐教授撰有《〈汉鼓吹铙歌〉十八曲研究》一文，对诸家观点做了系统而全面的总结，并在文中指出，解读这一组作品，应在“得其大意的基础上，慎重地运用常规的训诂之法”。本文即按照这一思路，结合考古实物、字词训诂、比照旁参等方法，对《朱鹭》、《将进酒》、《思悲翁》、《雉子斑》四篇作品逐作阐读，以求就教于方家。

一、《朱鹭》

《朱鹭》是《汉鼓吹铙歌十八曲》中争议较多的一首作品，无论在字句训释还是在诗义疏解方面，学界诸家都存在着分歧，为引述方便，兹据《宋书·乐志》录全诗如下：

朱鹭，鱼以乌路訾耶，鹭何食？食茄下。不之食，不以吐，将以问诛者。

该篇于“诛”字后有注曰“一作谏”，相关论著中亦多采“谏”字，认为通篇皆言谏官之事，其说多本于《乐府诗集》中的小序[①]及陈沆《诗比兴笺》。[②]先指出建鼓之上每每装饰有鹭的图案，继而指出建鼓与谏官密切相关，最后得出本篇系以鹭为兴，讽谏官不能尽言的结论。这种说法看似合理，实际却经不起推敲。因建鼓用途非止一端，除供谏官敲击之外，尚用于礼乐仪式、战时进兵、禳灾祈福等活动。装饰的图案也十分丰富，除鹭之外还有虎、凤凰等动物。如果我们只据鹭与建鼓的关系来判断诗旨，那无疑犯了附会强说的错误。

此外，姚小鸥老师在《汉鼓吹铙歌十八曲的文本类型和解读方法》中参考了文化人类学的相关概念，认为水鸟和鱼是男女情爱的象征，《朱鹭》则是一首“以鱼为聘问”的情诗。是说精析文本，十分新颖，给本文以很大启发。但将朱鹭视为普通意义上的水鸟，忽视了其作为祥瑞之物的意义，略有不惬。

我们知道，诗歌中的意象往往有其独特的历史文化含义，要明确全诗主旨，就必须先搞清楚诗中的“朱鹭”意味着什么，代表着什么。这样才能将全诗置于其所产生的社会文化背景之下进行解读，从而得出正确结论。关于朱鹭所象征的文化意蕴，《史记》、《汉书》等历史文献中并没有做出详细的解释，这也是导致歧见的重要原因。然而，在汉代出土文物中，朱鹭却屡见不鲜，部分文物除绘有朱鹭之外还附以文字，这就为我们的解读工作提供了可靠而宝贵的证据。

下面两图分别来自西汉时期的肖形印及汉墓画像石，如图1所示，左侧为一只姿态优美的朱鹭，右侧则刻有“日利”二字。在流传下来的肖形印中，类似的图案还有很多，或有两鹭衔鱼者，或有一鹭衔鱼者，或只有一鹭或两鹭。所镌文字以“日利”及“日利千金”为最多，此

---

①《乐府诗集》序曰：“《仪礼·大射仪》曰：‘建鼓在阼阶西南鼓。’《传》云：‘建犹树也，以木贯而载之，树之跗也。’《隋书·乐志》曰：‘建鼓，殷所作。又栖翔鹭于其上，不知何代所加。或曰，鹄也，取其声扬而远闻。或曰，鹭，鼓精也。或曰，皆非也。《诗》云：“振振鹭，鹭于飞。鼓咽咽，醉言归。”言古之君子，悲周道之衰，颂声之息，饰鼓以鹭，存其风流。未知孰是。’孔颖达曰：‘楚威王时，有朱鹭合沓飞翔而来舞，旧鼓吹《朱鹭曲》是也。’然则汉曲盖因饰鼓以鹭而名曲焉。”

② 陈沆《诗比兴笺》：“《魏书·官氏志》以伺察者为候官，谓之‘白鹭’，取延颈远望之意。汉初内设御史大夫，外设刺史，纠举权贵奸猾，故取鹭为兴。”《诗比兴笺》，第12页，上海，上海古籍出版社，1981。





图 1　朱鹭印

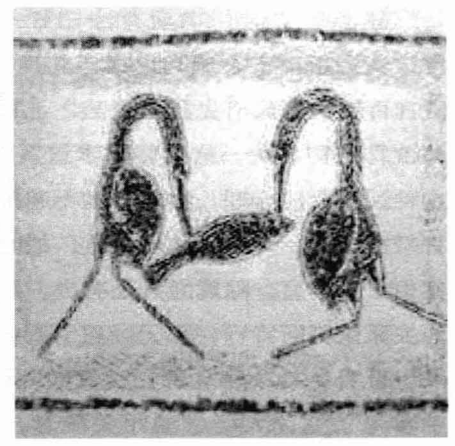


图 2　萧县永固镇北郊出土汉墓画像石

外尚有镌“日利大吉”或“大幸”字样者。[①]按“日利”即俗语“天天发财”之意，在汉代文物上屡屡出现，如在云南昭通发现过的“大泉五十”钱范，背书“日利千万”。又陕西凤翔出土的陶盖铭文曰：“井器大利，日利千万”，都是祝福主人财富日增的吉祥语。既然在朱鹭印上多见此类字样，我们当然有理由认定，朱鹭乃是一种象征着财富的吉祥之鸟。图 2 则可从另一个角度来帮助我们理解朱鹭的文化内涵，该画像石出土于萧县汉墓之中，其上绘有鹭食鱼图案，旁边点缀以卷草纹、荷花纹，与《朱鹭》一诗中所描绘的场景基本一致。此墓主身份已被认定为高级地方官员，并非皇帝的随从谏议之官，足证“鹭者谏官”之谬。而置于逝者墓中，显然也不太像是用来表现男女欢好的。[②]

由是可知，朱鹭在汉代艺术中是作为财富的象征而存在的。而《朱鹭》一诗以描摹为主，诗中情景与出土文物所绘内容基本符合，其主题当是冀求财富的祝福诗。为证实这一点，我们将逐句进行阐读，借明其意：

朱鹭，鱼以乌路訾耶。

---

① 参照博物馆实物图。

② 按照通行的考古学界观点，汉墓画像石上所描绘的图案或反映当时的政治、社会生活，或介绍墓主身份及生平，或表现享乐生活，或寄托哀思表达祝福，或绘制神话故事。

本句诸家点断不同，歧解甚多。[①]本文据韵脚点断为：

“朱鹭，鱼（以）乌，路訾耶。”

首二句以“鹭”、“乌”为韵字，“以”字应为一虚词，起到补足音节或变换节奏的作用，无实义。《铙歌》中多见此例，如《战城南》：“梁筑室，何以南，何以北”句。《巫山高》：“巫山高，高以大；淮水深，难以逝”句。《艾如张》：“山出黄雀亦有罗，雀以高飞，奈雀何？”句，可互证。“鱼乌”就是鱼鹰，今浙、闽方言尚称鱼鹰为“鱼老乌”、“老乌”可证。“朱鹭，鱼乌”，言明朱鹭乃捕鱼之鸟，遣语质朴，音韵浑成。“路訾耶”，闻一多先生认为是谐音，解为“鸬鹚呀”，本文亦认为是谐音，但当解作“禄赀耶”，为俸给、财富之意。按两汉著作多写“赀”为“訾”，如《史记·酷吏列传》：“家訾累数巨万矣。”[②]《盐铁论·击之》：“以訾助边。”[③]而“禄”、“赀”连用亦有先例，如《后汉书·窦融列传》：“赏赐租禄，赀累巨亿。”[④]是证。统而言之，全诗先以“鹭”、“鱼”开头，谐“多”、“余”之音，[⑤]复又言“禄赀耶”，充分表达出祈望多财有余，增禄添资的美好心愿。

鹭何食？食茄下。

此二句点断略无争议，但仍需对其诗意做一合理解释。汉诗凡言及祥瑞之物，每对其形态、习性进行详细的描述，如《郊祀歌·天马》：“太一况，天马下。沾赤汗，沫流赭。志俶傥，精权奇。镊浮云，

---

① 大部分学者认为乌是“另一只鱼乌”或者“乌鸦”。姚小鸥老师则主张将声辞分开，于“朱鹭”和“鱼”之间补一“食”字，认为“以乌”为声字。见于《复旦学报（社会科学版）》2005年第1期，第13页。

② 司马迁《史记》，第512页，北京，线装书局，2006。

③ 桓宽《盐铁论·击之第四十二》，见王利器校注《新编诸子集成·盐铁论校注（定本）》，第471页，北京，中华书局，1993。

④ 范晔《后汉书》，见《二十四史全译·后汉书（第2册）》，第644页，上海，汉语大词典出版社，2004。

⑤ 王伯敏《古肖形印臆测》解道：“鹭的假借音为‘多’，相传作丰满多余解，汉铜洗中，饰一鹭一鱼者，意即既多又有余。江苏东海昌梨水库汉墓出土的石刻画像，即有鹭、鱼作品，亦即‘多、余’之意。”参见王伯敏《古肖形印臆测》，第75页，上海，书画出版社，1983。

晻上驰。体容与，迣万里。今安匹，龙为友。”既写出了天马汗色如血的特征，又写出了其飞驰升腾的神骏之相。又如《郊祀歌·象载瑜》：“赤雁集，六纷员。殊翁杂，五采文。”重点描写了赤雁的毛色之美。本诗亦属此类，通过生动的描写来展现朱鹭于荷叶下捕食鱼儿的栩栩神态，如在目前，颇具艺术感染力。

不之食，不以吐，将以问诛者。

此句争讼最多，朱鹭衔鱼，不食不吐，字面上很容易理解，但这种神态代表什么样的情感倾向，结尾究竟应该是“诛者”还是“谏者”，都是需要深入探讨的问题。

先定文献，当以“诛者”为是。[①]按“诛”字在先秦及秦汉文献中多有训为“责求”之例，如《左传·襄公三十一年》：“诛求无时。”《注》曰：“诛，责也。”[②]又《周礼·天官·大宰》：“诛以驭其过。”《疏》曰：“人有过失，非故为之者，则以言语责让之。”[③]皆可为证。训“诛”为“责”，不仅有充分的文献证据，而且能使全诗获得完满的解释——朱鹭食人之鱼，被人发现，却要反询质问者，越发显露出一种顽皮的神态，诗意极为活泼生动。现将全诗通译如下：

朱鹭，捕鱼之鸟，它代表着丰厚的财富呀。
朱鹭在哪里进食呢？原来在嫩绿的荷叶之下。
朱鹭啊，衔着鱼儿，既不吞下，也不吐出。
（它带着顽皮的神情），倒好像是将要询问那责求者。

统言之，全诗以三言为基本句式，杂以二言、五言，语气诙谐欢快。以描写为主要表达方式，栩栩如生地刻画出一副生动幽默的朱鹭食鱼图。既传达出了诗人对生活的美好祝福，也反映出西汉时期人们对物质财富的重视和向往，体现出一派欣欣向荣的社会风貌。

---

① 前文已论“谏者”之谬，此不赘。

② 详见李学勤主编《十三经注疏·春秋左传正义》，第40卷，第1128页，北京，北京大学出版社，1999。

③ 详见李学勤主编《十三经注疏·周礼注疏》，第2卷，第30页，北京，北京大学出版社，1999。

二、《将进酒》

《将进酒》篇，《乐府诗集》小序曰："大略以饮酒放歌为言。"其主旨十分明确，争讼主要集中于对若干具体词句的理解上，为叙述方便，录全诗如下：

> 将进酒，乘大白。辨加哉，诗审搏。放故歌，心所作。同阴气，诗悉索。使禹良工，观者苦。

全诗描绘出一副饮酒奏乐，其乐融融的场面，但其中"辨加"、"审搏"、"阴气"、"悉索"、"使禹良工"、"观者苦"都令人感到费解。诸家争议颇多，且无法形成一完整解释体系，恕不一一列举。唯从字词训诂入手，依句言之：

> 将进酒，乘大白。

"大白"即"大杯"，此处诸家观点相同，无异议。"乘"字应为"盛"字，是乐工用同音字代替本字的典型例子。诗一开篇即渲染出纵情畅饮，觥筹交错的氛围，为后面的描绘奠定了基调。

> 辨加哉，诗审搏。

"辨加"一词不见于文献，学者多以"遍加"解之，与后文"诗审搏"无从连贯，故不取。按逯钦立注："辨加"，即驾辨，此倒言之。《大招》："伏义驾辨，楚劳商只，二八接武，投诗赋只。"此上言辨，而下言诗，正与之合。精当可从。《驾辨》乃是先代宴饮之乐，因此这两句无疑描写的是奏乐场面。"审搏"二字不见于经籍，学者多据后世文献定为"审博"，取精悉博雅之意。这种解释比较牵强，因为宴饮娱乐场合所用的歌诗，通常都是热闹欢快的或富有趣味的，并不以精赅广博取胜。

较好的解释仍属逯说，其注曰："审读蟠；审搏，繁盛之意。见《周礼·羽人》注。上言诗审搏，下言诗悉索，正示歌舞之由盛及衰。"从对言的角度来解释"审搏"与"悉索"，十分合理。按"悉索"即"窸窣"，象声词，形容轻微细碎之声，诗中多用之。如杜甫《自京赴奉先县咏怀五百字》："何梁幸未拆，枝撑声窸窣。"范成大《夜至宁庵见

壁间端礼昆仲倡和明日将去次其韵》："咿哑禽语晓光净，窸窣草鸣朝雨凉"均可为证。但其释"审搏"为繁盛，则不惬。按《会纂》："搏博敷溥，大也"。又陆机《鼓吹赋》："邈付搏之所管，务戛历之为最。"可知"搏"为"宏大"之意，余意以此推"审"为"伸"，"伸搏"意为"舒阔宏大"，恰好与"悉索"前后呼应。

放故歌，心所作。

"故歌"顾名思义，当指先代乐歌。"心所作"，逯注以"心"为"新"之代字，与"故歌"对文，并不恰当。因"所作"为谓词，倘全句为"放故歌，新所作"，那就只能解释为"放声演唱先代的乐歌，(这些乐歌）是新创作的"，前后矛盾，令人费解。此处应着眼于"作"字，释为"兴发"，全句意为"放声演唱先代的歌曲，从内心兴发共鸣"，语义通顺，且完全符合汉代贵族好闻故歌的礼俗。①

同阴气，诗悉索。

"悉索"前已言明。"阴气"二字颇见争讼，座师赵敏俐教授释为"饮讫"，意为宴饮完毕。其"饮"字当属同音代字，阐释无误。惟"气"字本写作"氣"，《说文》曰："馈客刍米也。"段玉裁注云："馈客之刍米也。聘礼杀曰饔。生曰餼。餼有牛羊豕黍粱稻稷禾薪刍等。不言牛羊豕者，以其字从米也。……今字假氣为云氣字。而饔餼乃无作氣者。"由是知"氣"本为古字，意为肉食。后来古人又造了"餼"字来表示肉食，反以"氣"表示空气。明白个中关捩，则此句并不难理解，全句意即"一同饮酒食肉，直到乐声渐止"。

使禹良工，观者苦。

"观者苦"字讹，应为"观者若"，指观众开心舒畅。前辈学者多有详论，此处不赘。"使禹良工"句是全诗最大的疑点所在，学者多认为"禹"是书于器上的铜工之名，不免牵强。事实上，"禹"字乃"禹步"之意，是

① 或有训"放"为"弃置"者，将本句释为"放弃过去的乐歌，(采用）新创作的乐曲"亦可成说，唯与汉代"好为故歌"的礼俗相悖，故不取。

一种从巫祭活动中演变而来的舞步。按马王堆汉墓帛书云："操柏杵，禹步三。"又扬雄《法言·重黎篇》云："昔者姒氏治水土，而巫步多禹。"[1]"使禹良工"即"使良工禹"，指宴会后期令训练有素的乐员展示技艺，表演舞蹈，使观众们心旷神怡。

综上所述，《将进酒》是一篇详细描绘宴饮场面的诗，全诗渲染出一种热烈活泼的氛围，有条不紊地写出了举杯奏乐——分享酒肉——歌诗奏毕——表演歌舞这四个宴会步骤，充分展现了汉代宴乐活动的盛况，其场面之宏大、饮馔之丰盛、歌舞之精彩，足令人叹为观止。

三、《思悲翁》

《思悲翁》是《铙歌》中最难读懂的篇章之一，其语句支离，要旨难求。而《乐府诗集》中又并无解题，是以学者多从史书、传说中寻求本事，[2]泰半牵强。本文拟参照相似文献，并结合字词训诂来探求诗意。先移录全诗如下：

> 思悲翁，唐思，夺我美人侵以遇。悲翁也，但我思。蓬首狗，逐狡兔。食交君，枭子五，枭母六。拉沓高飞暮安宿。

全诗并无僻字异词，但诗意却断续破碎，殊不可解。先言及"夺我美人"，似是抢劫亲眷之意，笔锋一转，又变为猎犬逐兔，篇末的"拉沓高飞暮安宿"易于理解，然而"枭子五，枭母六"几不知所云，这就给解读工作带来了极大的难度，而跳过文本，附会史实，显然是不可取的。

若想读通一首诗，除了细析词句，旁参史籍之外，寻找相似度较高的作品来对照详研，也是行之有效的方法。对于《思悲翁》这种无法直接阐释的作品来说，这一方法就显得更有价值了。在汉代传世文献中，我们注意到焦延寿所作《易林》中的卦辞，与本篇题材极为相似，兹录如下：

---

① 详见汪荣宝《法言义疏·重黎卷第十》，新编诸子集成本，第346页，北京，中华书局，1987。

② 如庄述祖认为此诗系讽刺汉高祖诛杀忠臣，近世陈直则认为是"代裴公鸣不平"之作。

失恃毋友，嘉偶出走。攫如失兔，傫如丧狗。

焦延寿是汉朝著名的易学家，而《易林》中保留了大量的典故传说乃至诗歌谣谚，其创作时间与《思悲翁》相去不远。在所录卦辞中，“失恃”、“嘉偶出走”、“失兔”、“丧狗”等内容细节更是完全一致。因此，我们可以尝试着在读懂卦辞的基础上进一步探讨《思悲翁》的诗意。

卦辞中“失恃”意为“失去依靠”，“嘉偶”意即幸福美满的夫妻，这两句较易理解。关于“攫如失兔”，《易林注》曰：“攫，扑也。震为兔、为失，失佚古通。佚兔，言兔逸也。”可见其意为“追捕逃逸的兔子”，“傫”字，《说文》曰：“垂貌。一曰懒懈也，又病也。”知其为疲累颓丧之意。联系“毋友”和“丧狗”理顺诗意，可译作：

失去了依靠，朋友也不再是朋友
原本幸福，如今妻子却已出走
竭力捕捉那逃逸的兔子
却疲惫得如同丧家之狗

进一步推究，不难发现其中的故事：主人公原本拥有美满幸福的家庭，朋友却背叛了他，并拐骗了他的妻子远走，主人公尽管竭力追捕忘恩负义之人，却终究无功而返，疲劳和颓废的阴影笼罩在他的心上。而就此故事回看《悲思翁》，疑义即涣然冰释——两篇作品的内容情节乃至诗中流露出来的情绪是基本一致的。下面，本文仍将逐句析之：

思悲翁，唐思，夺我美人侵以遇。

前辈学者在解释本篇时，多以“翁”为“老者”，认为本篇系站在旁观者的角度，同情那不幸的老人。然而这样一来，“夺我美人”中的“我”和“食交君”中的“君”就显得空无着落了。事实上，在汉代“翁”往往与“公”字通用，用以称呼年长的男子。我们认为全诗采用的是第一人称叙述口吻，“翁”即指从前的朋友，“思悲翁”是说每当想起这忘恩负义之人，抒情主人公的心里就会感到无比悲伤。

“唐思”，即“徒思”，按“唐”字本有“徒然、空”的含义，《说文》段注“又为空也，见梵书云：福不唐捐”可证。“徒思”意为“即便想到也是枉然”，与美人被夺、疲犬逐兔的情节相互照应。

"夺我美人"毋庸赘述。"侵以遇"应是声字，理由有三：一是全无逻辑可言，其意不彰，不像是正文文本；二是居于句末，完全符合声字的位置特征；三是三个字形成了微妙的音乐变化，"侵"字与前文的"人"字同韵，读得出曼声余韵[①]的效果，而"以遇"与常见的声字"噫吁"同音，在诗中用于增强慨叹时的感情色彩，寥寥数字就形成了如此美妙的音乐效果。

如上所述，抒情主人公先是悲哀地想起了恩断义绝的朋友，继而又颓废地进行了自我否定——空想又有什么用处呢，之后交代了事由——爱妻被夺，句末系乐工所标的声字，起到加强语气、美化歌唱的作用。

悲翁也，但我思。

此句系反复咏唱之句，其意与前句略同。"但"字亦有"徒然、空"的意思，《说文》段注"引申为徒也。凡曰但，曰徒，曰唐皆一声之转。空也"可证。

蓬首狗，逐狡兔。

本句取猎狗逐兔为喻，"蓬首"形容疲惫散乱之貌，语出《诗经·卫风·伯兮》："自伯之东，首如飞蓬。"又《晋书·王徽之传》"蓬首散带，不综府事"可证。与前文所举《易林》卦辞同解，是说主人公如同一头疲惫不堪的猎犬一样，终究抓捕不到那狡猾的兔子。[②]进一步写出了作者的悲愤和失落。

食交君，枭子五，枭母六。

"枭子五，枭母六"，乃是全文最令人费解的一句。前辈学者或解释为

---

①《乐府诗集》中说："辞者其歌诗也，声者若羊吾夷，伊那何之类也。"可见声字表示的是那些并无实际含义，用于句尾的曼声余韵。

② 按犬兔之喻出自《战国策》："韩子卢者，天下之疾犬也。东郭逡者，海内之狡兔也。韩子卢逐东郭逡，环山者三，腾山者五，兔极于前，犬废于后，犬兔俱罢，各死其处。"详见刘向《战国策·齐策三》，第390页，上海，上海古籍出版社，1985。

"老翁的亲眷"，是说非。枭在汉代被看作一种不孝的逆恶之鸟，按《汉书·郊祀志》："用一枭破镜。"孟康注曰："枭鸟食母，破镜兽食父，黄帝欲绝其类，使百吏祠皆用之"。如淳曰："汉五月五日作枭羹以赐百官"。由引文可知枭有"食母"的恶毒行径，汉代甚至流传着一种"杀枭"的风俗，诗中的主人公显然不会把自己的妻儿比成这种恶鸟的。

此句之所以难懂，最大的问题就在于"五"、"六"这两个数字，历来歧解纷出，兹不赘举。要确凿地认定句意，尚有困难。本文则受到徐仁甫先生的启发，得出一种较为合理的解释，其释曰："言流离之子五，连流连之母则为六。"[1]依此分析，枭既为食母之恶禽，当然可以用来比喻断情绝义，恩将仇报之人。而那无辜的枭母，又舍主人公其谁？这里采用了隐语双关的修辞，枭子五，意味着负心人心肠之毒，数量之多，"连母则六"实际上是"母只余一"的意思，表示主人公的遭遇就犹如形单影只的枭母一样，不仅失去了恩爱和谐的家庭，更要面对一群狼心狗肺之徒的侮辱和迫害。

"食交君"句，即"将食物给予你们"的意思，前辈学者多点断至"逐狡兔"后。本文则依韵脚规律，将其位置后挪。全句意为："（昔日）我将食物都给予了你们，如今你们却害得我孑然一身，家破人亡！"

拉沓高飞暮安宿。

"拉沓"即"飒沓"，意为盘旋来去，鲍照《舞鹤赋》："飒沓矜顾，迁延迟暮。"可为例证。在全诗的结尾，主人公以"枭母"自比，发出了一声无比凄凉的叹息，他被忘恩之辈夺走了亲眷，却没有任何办法。他厌倦了漂泊四方的生活，却不知自己身归何处，只有沉沦于无休无止的绝望之中。这样的诗歌，充分反映了时代的不公和普通人的痛苦，引人深思。

四、《雉子斑》

与《铙歌》中的其他诗篇相比，《雉子斑》的字句并不难理解。然而其问题在于指称混乱，全诗出现了四个"雉子"，加上"雌雄"、"翁孺"、"子"等等，使人如堕雾中，难于把握通篇脉络。有鉴于此，本文

---

① 徐仁甫《古诗别解》，第 129 页，上海，上海古籍出版社，1984。

先从诗中的“雉子”形象着眼，并参考了汉乐府诗结构的一般规律，力求做出较为圆满的解释。

为便论述，仍先引全诗如下：

> 雉子，斑如此，之于雉梁，无以吾翁孺，雉子。知得雉子高飞止，黄鹄蜚之以千里。王可思，雄来飞从雌，视子趋一雉。雉子，车大驾马滕，被王送行所中。尧羊飞从王孙行。

上述引诗是目前最为通行的版本，其存在两个主要问题，一是“知得雉子高飞止”之前全无节奏韵脚可言。二是“视子趋一雉”语义不通。推究其因，主要是将声字及乐工标识字错认成了文本正文。下文先列出重新点断之后的版本，次就相关句、段分别剖析之：

> 雉子，斑如此，之于雉梁，无以【吾】翁孺。
> 雉子，知得雉子高飞止，黄鹄蜚之以千里。
> 王可思？雄来飞，从雌视（子趋一雉）。
> 雉子，车大驾马【滕】，被王送行所中。翱翔飞从王孙行。

首句“斑如此”中的“斑”有两解，一作“纹饰”，指雉子美丽的毛色；一通“翻”字，指雉子上下翻飞的矫健姿态，本文取后者。“之于雉梁”中的“梁”，多数前辈学者解作“山梁”，《论语》中有“山梁雌雄”句，可为旁证。部分著作释“梁”为“屋梁”，不符诗意，故不取。开头描绘了雉子上下翻飞，来到山梁之上的场景，为下文其被人捕获的情节做了铺垫。

这一句的关键在于“吾翁孺”所指为何，陈沆、庄述祖诸家多将其解释为“吾家老幼”，这种说法存在很大问题。第一，全诗并非第一人称口吻，“吾”字无法与上下文相融贯。第二，如将“翁孺”解释为“老幼”，则多出了一只“老雉”。无论将后文理解为雌雄双雉的分别，还是雌雄双雉与小雉子的分别，都凭空出现了一个有始无终的角色，难以自圆其说。

我们知道，“吾”字在汉代是比较常见的声字，杨公骥先生在《汉巾舞歌词句读及研究》[1]中，即已指出，其中的“何何吾吾”均为声字，

① 原载于《光明日报》1950 年 7 月 19 日第 3 版，见于《杨公骥文集》，吉林，东北师范大学出版社，1998。

有曼韵长声之妙而无实义。本句倘以“吾”为声字，则第一节后半部分形成了两个四言句，结构整齐明晰，与第二节后半的两个七言句，第三节后半的两个三言句相映成趣，显然较原来的版本更为出色。

当然，仅仅使结构变得更加明晰，并不能证明点断的正确性。要得到更确凿的证据，还需从“翁孺”入手。按清俞正燮《癸巳类稿·释小补楚语笄内则总角义》云“小妻，曰妾、曰孺、曰姬……曰孺子”，后又引“《汉书·艺文志》：中山王孺子妾歌注云：孺子王妾之有名号者。《齐策》云‘王有七孺子’，韩非书作‘十孺子’，又《韩非·八奸篇》云：一曰在同床贵夫人爱孺子是也”，可知“翁孺”并不仅有“老幼”之意，还有“夫妻”的意思，而此说与后文的雌雄双雉恰好形成对照，显得更为合理。“无以翁孺”即“无翁孺”，意为“无法做夫妻”，添一“以”字，当是出于协律演唱的需要，前文已论，此不赘。全诗第一节交代了故事发生的背景——两只雉子飞翔到山梁之上（其中一只被人捉到），因此便做不成夫妻了。

次节“雉子，知得雉子高飞止，黄鹄蜚之以千里”，点断向无争议，《文选》李善注引古辞曰：“雉子高飞止，黄鹄高飞已千里。”又郭茂倩《乐府诗集》：“《乐府解题》曰：‘古词云：“雉子高飞止，黄鹄蜚之以千里。”’”皆可为证。然而此句言“高飞千里”，似乎与前后文的别离氛围不甚相符，这又如何解释呢？

座师赵敏俐教授在《汉代诗歌通史》中指出，汉代多以诗歌演故事，而其叙事诗语言精练。每个曲子只负责简要说明一小段情节或故事，演唱的故事并不完整。表演者的任务在于营造渲染气氛，集中表现若干个场景。这类诗篇应视作表演唱本，是介于短篇叙事诗和折子戏脚本之间的歌唱文学。据此分析，则第二节乃是典型的表演唱本，首节表演了被捕离别之后的情景，次节则重在表现雉子翩飞的优美姿态，上下文并不矛盾。

全诗第三节“王可思？雄来飞，从雌视（子趋一雉）”，是全文最难以索解的句子，近世学者多以“子”为实词，认为第三节讲述的乃是雌雄双雉的孩子小雉子被捕的经过。然《乐府解题》中已有“黄鹄蜚之以千里，雄来飞，从雌视”的成句，堪为铁证，足证是说之谬。或有人认为此篇杂入他文，字序混乱，不可确解。这种说法虽然不无道理，却未免失之简单武断。

按照常规的解读方式，多余的四字“子趋一雉”应是一个主谓宾

短语，“趋”字应是一个可以后接名词、形成动宾结构句的动词。然而我们注意到：《说文》释“趋”为“走”，《释名》释“趋”为“疾行”，二者均系行为动词，后面不接宾语。可见“趋”在这里并不作为动词来使用。事实上，在汉代诗歌当中，“趋”是一个十分常见的乐工标识字，被称为“趋”的段落通常安排在主曲之后，形成一段急促的变奏。而本篇第四节为二、五、六、七的杂言句，字数递增，节奏变化较快，恰好符合“趋”的特点。可见“趋”极可能是乐工的标识字，因声辞杂写的缘故混入到正文中。

从这个角度考虑的话，还要解决“子”和“一雉”的问题。一种可能是“趋”下有横线，被误认为“一”字，“雉子”则因错讹而颠倒。另一种可能是“子”与“雉”或均是“雉子”的省称。必须承认，上述两种解释均缺乏强有力的证据，因此只能遗憾地暂存疑解。但我们将“趋”字定为乐工标识字，既有文字训诂方面的证据，又十分符合汉代乐府诗的音乐结构特点，仍是更为合理的研究方向。

第四节“雉子，车大驾马滕，被王送行所中。尧羊飞从王孙行。”即全篇“趋”的部分，在这里，诗歌节奏风格陡然为之一转，从分别的哀伤转为在王府之中的享乐情景，活泼而明快。其中“大”字疑为“夫”字之误，“滕”通“腾”，应为乐工标识字，腾跃起舞之意。“尧羊”与“翱翔”实为一词，在诗歌的结尾，扮演雉子的表演者随着“王孙”车马作翱翔起舞之状，矫健灵动，构成了这场表演的最高潮部分。

综上，全诗共分四节，每节均表演出一个若断还连的故事片段。首节交代了雉子在山梁被捕捉到、夫妻分别的场景。次节展现了雉子远举高飞、直上云霄的美丽姿态。第三节以诙谐的质询口气唱出，进一步渲染了雌雄双雉依依相从、不忍离别的情愫。末节则载歌载舞，演示出雉子随王翻飞之貌，再现了富于趣味和吉祥寓意的表演场面。

作者简介：姜晓东，男，1981 年生，首都师范大学中国诗歌研究中心 2009 级博士生。

谢朓《齐随王鼓吹曲》研究

◇白　敏

（北京，首都师范大学文学院，100048）

提要：谢朓是南朝“竟陵八友”集团的重要文士之一，在其乐府诗创作中，鼓吹曲辞占有很大比例。其曲题来源大致有两种：应制之作和模拟旧题。这些作品在曲名、曲调、体式、风格等方面均有创新之处，在一定程度上可以反映出“竟陵八友”集团的乐府诗创作的一些倾向。本文对谢朓的鼓吹曲辞的创作、表演、流变等进行全面考察，初步勾勒出谢朓和“竟陵八友”集团乐府诗创作的一些特点，从中可以看出齐梁时代乐府诗创作的阶段性特征。

关键词：《齐随王鼓吹曲》；赋题法；曲辞结构

谢朓在建元四年（482年）就入豫章王萧嶷的府邸，任太尉行参军一职。永明四年（486年），谢朓入随王府邸，任萧子隆持节，因为随王和萧子良关系密切，谢朓以随王幕僚身份参加竟陵王组织的宴游集会，在集会中与诸文士同题唱和、互赠诗赋、创制新曲，其乐府诗作的大部分即产生于此。

在谢朓留存的41首乐府诗作中，有鼓吹曲辞13首，所占比例较大，分为朝廷制礼作乐歌辞和文人拟乐府歌辞两个类别，清商曲辞不见记载。那么谢朓创作乐府诗的动机为何？其曲题来源、曲调特点和曲辞风格是怎样的？其所作两类鼓吹有何异同，与齐梁时期的音乐背景有何联系？为何在其众多乐府诗创作中，没有清商曲辞？本文将以谢朓所作鼓吹曲辞《齐随王鼓吹曲》作为切入点，对这些问题一一进行考察。

一、谢朓的乐府观念

谢朓乐府诗创作，已经逐渐走进学人研究视野，比如孙兰的论文《谢朓乐府诗初探》其在押韵、平仄、对仗等方面均呈现出由古体向

近体过渡的痕迹，只是没有涉及其音乐背景。[①]韩宁在《鼓吹横吹曲辞研究》一书中对谢朓、沈约诸文士的鼓吹曲辞创作做了深入而细致的研究，揭示出其在南北朝鼓吹曲辞文人化过程中的重要作用。[②]向回在《杂曲歌辞与杂歌谣辞研究》一书中，全面地探讨了谢朓、王融、沈约所作《永明乐》的入乐问题，此外，还以谢朓与沈约等五位文士创作的一组杂曲曲辞为例，分析了南北朝“杂曲”的特定含义。[③]

《乐府诗集》共收谢朓乐府诗 39 首，《先秦汉魏晋南北朝诗》收其乐府 41 首[④]，分别为：郊庙歌辞 8 首、鼓吹曲辞 13 首、相和歌辞 4 首、杂曲歌辞 16 首，其中 13 首鼓吹曲辞又分属制礼作乐的雅乐歌辞和赋写铙歌的文人拟乐府歌辞，那么谢朓创作两类鼓吹乐府诗的动机为何？解决这个问题首先要从其乐府观念说起。

谢朓创作的乐府诗作详见下表：

乐类	题名	题名来源	创作情况
郊庙歌辞	齐雩祭乐歌	《南齐书·乐志》曰：“建武二年，雩祭明堂。谢朓造辞，一依谢庄，唯世祖四言也。”	摘取刘宋郊庙歌辞。其体例依照刘宋谢庄五行数制乐辞，异于汉代郊祀乐歌。
鼓吹曲辞	齐随王鼓吹曲	《乐府解题》曰：“齐永明八年，谢朓奉镇西随王教于荆州道中作：一曰《元会曲》，二曰《郊祀曲》，三曰《钧天曲》，四曰《入朝曲》，五曰《出藩曲》，六曰《校猎曲》，七曰《从戎曲》，八曰《送远曲》，九曰《登山曲》，十曰《泛水曲》。《钧天》已上三曲颂帝功，《校猎》已上三曲颂藩德。”	朝廷给赐鼓吹，谢朓作歌辞。其题名、曲辞、体式与历朝朝廷雅乐鼓吹有很多不同。
	芳树	竟陵八友集体创作，汉鼓吹铙歌。	《乐府解题》曰：“古词中有云：‘妒之子愁杀人，君有他心，乐不可禁。’若齐王融‘相思早春日’，谢朓‘早玩华池阴’，但言时暮、众芳歇绝而已。”

① 孙兰《谢朓乐府诗初探》，《辽宁大学学报》，2003 年第 5 期。

② 韩宁《鼓吹横吹曲辞研究》，第 107—123 页，北京大学出版社，2009。

③ 向回《杂曲歌辞与杂歌谣辞研究》，第 173—174 页，北京大学出版社，2009。

④《先秦汉魏晋南北朝诗》中的《秋竹曲》和《金谷聚》两首未收入《乐府诗集》，但其也有入乐歌唱的可能，并且符合谢朓乐府诗创作的特点，故补录入下表，详见笔者硕士毕业论文《竟陵八友的乐府诗创作》第二章，首都师范大学 2012 年硕士毕业论文。

乐类	题名	题名来源	创作情况
	临高台		《乐府解题》曰："古词言：'临高台，下见清水中有黄鹄飞翻，关弓射之，令我主万年。'若齐谢朓'千里常思归'，但言临望伤情而已。"
	同王主簿有所思		
相和歌辞	铜雀悲	《三国志·魏武帝纪》："建安十五年作铜雀台，十八年作金虎台，其后又作冰井台。其上复道，楼阁相通，名曰三台。"	相和歌辞，楚调曲。
	铜雀妓	《谢宣城集》、《先秦汉魏晋南北朝诗》作《同谢谘议咏铜爵台》	相和歌辞，平调曲。
	蒲生行	魏武帝始辞	相和歌辞，平调曲
	玉阶怨	班婕妤《自悼赋》云："华殿尘兮玉阶苔。"陆机《班婕妤》云："寄情在玉阶，托意惟团扇。"	相和歌辞，楚调曲。
杂曲歌辞	邯郸才人嫁为厮养卒妇		
	王孙游	《乐府解题》曰："《楚辞·招隐士》曰：'王孙游兮不归，春草生兮萋萋。'"	
	曲池水	《谢宣城诗集》、《先秦汉魏晋南北朝诗》中都作《曲池之水》，此为异文。	
	江上曲		
	秋竹曲	曲名来源于宋玉《讽赋》：臣复援琴而鼓之为《秋竹》、《积雪》之曲。	与当时檀约、江奂、陶功曹、朱孝廉等文士共赋一组乐府题，收在《谢宣城集》中的《同赋杂曲名》之下。《乐府诗集》未载。
	金谷聚		《先秦汉魏晋南北朝诗》和《谢宣城集》中都有收录。
	永明乐	《南齐书·乐志》曰："《永明乐歌》者，竟陵王子良与诸文士造奏之。人为十曲。道人释宝月辞颇美，武帝常被之管弦，而不列于乐官。"按此曲永明中造，故曰《永明乐》。	

由上表可知，谢脁乐府诗题名来源大致分为两种：一类是应制之作，属于上层雅乐系统，另一类是模拟旧题。这些曲题又可以分郊庙歌辞、鼓吹曲辞、相和歌辞、杂曲歌辞。在讨论属于上层雅乐系统的乐府创作时，有必要先对南齐的音乐制度和朝廷乐署稍作交代。

东晋初期，音乐制度和文物多毁于战乱，朝廷乐署将太乐并入鼓吹，属于朝廷雅乐系统，如《晋书·乐志下》曰：

> 永嘉之乱，海内分崩，伶官乐器，皆没于刘、石。江左初立宗庙，尚书下太常祭祀所用乐名。太常贺循答云："魏氏增损汉乐，以为一代之礼，未审大晋乐名所以为异。遭离丧乱，旧典不存。然此诸乐皆和之以钟律，文之以五声，咏之于歌辞，陈之于舞列。宫悬在庭，琴瑟在堂，八音迭奏，雅乐并作，登歌下管，各有常咏，周人之旧也。自汉氏以来，依仿此礼，自造新诗而已。旧京荒废，今既散亡，音韵曲折，又无识者，则于今难以意言。"于时以无雅乐器及伶人，省太乐并鼓吹令。[①]

鼓吹乐在汉代属于俗乐系统，自三国至魏晋，其地位逐渐提升，功能主要有歌颂功德、记录战事、给赐受封等等，风格典重，仪式感强。东晋把太乐并入鼓吹令，其地位相当于雅乐。至刘宋，朝廷已经不再设立鼓吹令，乐事皆归太常管理。如《宋书》曰："太常：太乐令一人。丞一人。掌凡诸乐事。"[②]宋、齐两朝不设鼓吹令的情况，《大唐六典》卷14也有记载："宋、齐并无其官。至梁，太常卿统鼓吹令、丞及清商署，陈因之。"[③]由此可见，南朝齐的音乐机构沿袭宋，诸乐事皆由太乐令掌管，直到梁武帝时期，才将鼓吹分置开来。与刘宋时期不设鼓吹令相对应，当时朝廷的鼓吹乐辞，也多承袭前朝旧乐。由于东晋南迁，南朝初期宫廷音乐并不完备，齐代音乐机构沿袭宋代，如《唐六典》曰：

> 宋太常有太乐令、丞。齐因之，品第七，四百石、铜印、墨绶，进贤一梁冠，绛朝服。梁太常属官有太乐令，班第一，品从九；又别领清商丞。太乐有库丞，与清商丞并三品蕴位。陈

---

① 房玄龄等《晋书》，第23卷，第697—698页，北京，中华书局，1974。
② 沈约《宋书》，第39卷，第1229页，北京，中华书局，1974。
③《唐六典》，第14卷，第296页，西安，三秦出版社，1991。

因之。[①]

宋、齐音乐相承，也体现在谢朓的乐府诗歌创作中。如前文所述，谢朓创作郊庙歌辞《齐雩祭乐歌》，不仅曲辞上摘取刘宋歌辞，体例上也依照刘宋谢庄五行数制乐辞。纵观谢朓的乐府歌辞创作，不仅在郊庙歌辞上有这个特点，从鼓吹曲辞中，也能看到前代鼓吹的一些痕迹。

关于刘宋的鼓吹曲辞创作，《宋书·乐志四》记载，何承天义熙中私造了鼓吹铙歌 15 篇。[②]此虽为私造，但不同于竟陵八友拟写汉铙歌之作，其曲辞有明显的歌功颂德的倾向，应该归属于朝廷雅乐。王志清在《晋宋乐府诗研究》一书中，也曾指出：

> 何承天《鼓吹曲辞十五篇》属于魏晋以后雅化了的鼓吹曲系列，它们虽然运用了“赋题”法，但不同于齐梁赋鼓吹曲题的纯文学之作。它的产生和刘裕建宋号、被封宋公一事有直接关系，很可能是何承天为刘裕的宋国创作的一套鼓吹仪式用乐。组曲具有突出的政治内涵。[③]

同样，谢朓创作的《随王鼓吹曲》，在性质上也是属于仪式之乐，主要功能也即歌功颂德，如《乐府诗集》中《齐随王鼓吹曲》解题云：

> 齐永明八年，谢朓奉镇西随王教于荆州道中作：一曰《元会曲》，二曰《郊祀曲》，三曰《钧天曲》，四曰《入朝曲》，五曰《出藩曲》，六曰《校猎曲》，七曰《从戎曲》，八曰《送远曲》，九曰《登山曲》，十曰《泛水曲》。《钧天》已上三曲颂帝功，《校猎》已上三曲颂藩德。[④]

这组鼓吹曲辞是作为朝廷赏赐，赠给随王萧子隆的，可见其创制出于明确的政治目的。鼓吹曲在南朝时期的功能主要是赏赐、歌功颂德等，其礼乐

---

①《唐六典》，第 14 卷，第 402 页，北京，中华书局，1992。

② 其 15 篇是《朱路篇》、《思悲公篇》、《雍离篇》、《战城南篇》、《巫山高篇》、《上陵者篇》、《将进酒篇》、《君马篇》、《芳树篇》、《有所思篇》、《雉子游原泽篇》、《上邪篇》、《临高台篇》、《远期篇》、《石流篇》

③ 王志清《晋宋乐府诗研究》，第 74 页，保定，河北大学出版社，2007。

④ 郭茂倩《乐府诗集》，第 20 卷，第 293 页，北京，中华书局，1979。

文化功能非同一般。前文已述，谢朓在创作《随王鼓吹曲》之前，还创作了一组郊庙歌辞《齐雩祭乐歌》，这类礼乐之作，重政治教化功能，在朝廷雅乐中地位极高，谢朓能担此重任，很大程度上也是因为谢氏家族在朝廷制礼作乐中一直都发挥着重要作用，如谢庄创制的《宋世祖庙歌二首》，谢超宗创制的《齐北郊乐歌六首》，《齐明堂乐歌十五首》等。可见，谢氏在朝廷礼乐的制定中有着一脉相承的家族传统。

由此，可以得出结论：谢朓能够创作郊庙和鼓吹歌辞一类的雅乐歌辞，是因为其熟悉历代朝仪，精通音乐。据《南齐书·谢朓传》记载，他曾一度任王俭卫军东阁祭酒，而王俭的儒学修养极深，谢朓在王俭府邸时，在一定程度上也会受其影响。另外，谢朓还曾研究过儒家经典《左传》，如《谢随王赐〈左传〉启》：

> 朓未睹山笥，早懵河籍；业谢专门，说非章句。庶得既困而学，括羽莹其蒙心；家藏赐书，赢金逊其贻诀厥。按览神胜，吟讽知厚。[①]

所以，谢朓创作雅乐歌辞的动机，一定程度上与其儒学修养有关，在乐府诗歌创作中，则体现为雅正的乐府观念以及审美倾向。另外，从谢朓的各种章、表、启等文章中，都可以看出其深厚的儒学修养。

值得注意的一点是，《齐明王歌辞》属于制礼作乐的雅乐体系，但是其句式结构多用当时流行的五言，这个特点在《芳树》、《临高台》等集体赋写的鼓吹曲辞体现得更为明显。可见，谢朓雅正的乐府观念中并不排斥时代的新变。此外乐府体式的变化在一定程度上也反映出鼓吹乐的新变。

另外，在阅读谢朓的乐府诗过程中，不难发现，其诗歌创作中也有模拟江南新声的题材，如以宫怨为主题的《玉阶怨》、《铜雀悲》、《同谢谘议咏铜爵台》、《同王主簿有所思》、《芳树》，结构上也都是五言四句的新体诗。但是谢朓所作乐府写法较为含蓄，与沈约等人的拟作风格完全不同，这与谢朓的雅正的乐府观念不无关系。因此在其乐府诗创作中，没有清商曲辞也在情理之中。

---

① 谢朓著、曹融南校注《谢宣城集校注》，第62页，上海，上海古籍出版社，1991。

二、谢朓鼓吹曲辞的音乐特点

关于鼓吹曲辞的音乐特点，韩宁在《鼓吹曲辞研究》一书中，将其概括为“悠长宛转”、“激烈雄壮”两点，[①]与此相应，其表现出的音乐风格多为悲壮、清哀。谢朓创作的鼓吹曲辞，也分别对应这两种特点。

首先，用于朝廷雅乐的鼓吹曲辞是由鼓、角等打击乐器伴奏的，声音宏大，风格悲壮豪迈，这也是由其仪式化的场景决定的。如何承天《朱路篇》：

> 朱路扬和鸾，翠盖耀金华。玄牡饰樊缨，流旌拂飞霞。雄戟冈旷途，班剑翼高车：三军且莫喧，听我奏铙歌。清鞞惊短箫，朗鼓节鸣笳。人心惟恺豫，兹音亮且和。轻风起红尘，渟澜发微波。逸韵腾天路，颓响结城阿。仁声被八表，威震振九遐。嗟嗟介胄士，勖载念皇家。

从上文“兹音亮且和”、“威震振九遐”等描述中可以看出《朱路篇》悲壮宏大的音乐背景。在《齐明王歌辞》中也有关于该特点的相关描述：

> 清箫开八壖。锵锵玉銮动。
>
> ——《郊祀曲》
>
> 笙镛礼百神，钟石动云汉。瑶台琴瑟惊，绮席舞衣散。
>
> ——《钧天曲》
>
> 凝笳翼高盖，叠鼓送华辀。
>
> ——《入朝曲》
>
> 铙音巴渝曲，箫管盛唐歌。寥戾清笳啭，萧条边马烦。
>
> ——《从戎曲》
>
> 旌旗散容裔，箫管吹参差。
>
> ——《泛水曲》[②]

“开八壖”、“动云汉”等描述，突出了其昂扬威武的的气概。这种风格

---

① 韩宁《鼓吹横吹曲辞研究》，第85页，北京，北京大学出版社，2009。

② 以上诗句均选自郭茂倩《乐府诗集》，第20卷，第294—295页，北京，中华书局，1979。

与鼓吹曲辞歌功颂德的功能紧密结合，《入朝曲》较为集中地表现了这一特点：

江南佳丽地，金陵帝王州。逶迤带渌水，迢递起高楼。飞甍夹驰道，垂杨荫御沟。凝笳翼高盖，叠鼓送华轿。献纳云台表，功名良可收。①

该曲辞极力铺陈宏伟的帝京金陵气象，这也在一定程度上体现出永明时代乐观的社会风貌。最后一句"功名良可收"，颂扬随王忠于朝廷，正是建功立业的好时机 。

另外，鼓吹乐本身是以鼓、角等相配合的乐器演奏的，但是《随王鼓吹曲》曲辞中提到的"清箫"、"清笳"等乐器，这使得曲辞在豪迈的风格之外，又增加了一股清幽之气，显得婉转悠扬。

该特点在谢朓拟作的鼓吹《临高台》、《芳树》等篇中，②表现得更明显。这类拟篇之作，更突显其音乐的抒情表志特色。谢朓所作这类千里思归，长忆故乡之作虽是借乐府古题写出，但却带有强烈的个人色彩。

三、谢朓鼓吹曲辞的文学特征

关于谢朓乐府诗歌的文学特点，前人所述已经详尽。如严羽评道："谢朓之诗，已有全篇似唐人者。"③陈祚明评道："玄晖去晋渐遥，启唐欲近，天才既隽，宏响斯臻。斐然之姿，宣诸逸韵；轻清和婉，佳句可赓。然佳既在兹，近亦由是；古变为律，风始攸归。"④笔者试从以下三

① 郭茂倩《乐府诗集》，第20卷，第294页，北京，中华书局，1979。

② 在永明八年庚午（490年）岁末之作，谢朓当时是以萧子隆文学侍从的身份游于竟陵王西邸，竟陵文士同作"鼓吹曲辞"《同沈右率诸公赋鼓吹曲名先成为次》，第一回合名次如下：沈约《芳树》、范云《当对酒》、谢朓《临高台》、王融《巫山高》、刘绘《有所思》；第二回合依次：谢朓《芳树》、王融《芳树》、沈约《临高台》、王融《有所思》、刘绘《巫山高》、范云《巫山高》。见谢朓著、曹融南校注《谢宣城集校注》，第160页，上海，上海古籍出版社，1991。

③ 严羽著、郭绍虞校注《沧浪诗话校注》，第158页，北京，人民文学出版社，1961。

④ 陈祚明《采菽堂古诗选》，第20卷，第189页，引自《续修四库全书》第1591册，上海，上海古籍出版社，1995。

方面对此加以解释。

（一）语言清新，意境高远

前文已述，谢朓的乐府观念受到其儒学背景的影响，呈现出雅正的特点，但是其乐府诗作中带有一些时代新变的特征。如《齐随王鼓吹曲》的一组歌辞，语言清新，意境高远，有一种天然韵味。具体表现在以下三个方面：首先，起句气韵高旷，如《入朝曲》"江南佳丽地，金陵帝王州"，该诗作成为唐代诗人写都邑诗的蓝本。第二，笔力遒劲，如《从戎曲》"日起霜戈照，风回连骑翻。红尘朝夜合，黄沙万里昏"，充盈着一种激荡慷慨之气。第三，色彩明丽，如《泛水曲》"玉露沾翠叶，金风鸣素枝"，《从戎曲》"红尘朝夜合，黄沙万里昏"，诗歌语言的画面感很强，而且意境浑成，不落俗套，显示出"清丽"的特点。

此特点不仅存在于谢朓鼓吹曲辞中，也贯穿于其他类别的乐府诗创作中。如《玉阶怨》：

> 夕殿下珠帘，流萤飞复息。长夜缝罗衣，思君此何极。[①]

此诗的意境与汤惠休《秋风歌》："蟋蟀夜鸣断人肠，长夜思君心飞扬"[②]如出一辙，景中寄情，末句点题，含蓄蕴藉，沈德潜称此诗"竟是唐人绝句，在唐人中为最上者"。[③]后人多有拟作，李白所作《玉阶怨》的意境堪称拟作中的绝唱：

> 玉阶生白露，夜久侵罗袜。却下水精帘，玲珑望秋月。[④]

李白所作之诗，意境取自谢朓之作，选择的是一个"长夜"之时，谢诗通过流萤从飞舞到停息来烘托长夜之漫长，李白则通过露湿白袜来书写凝望之久，没有过多地刻画女主人公的言语，思妇之愁却表达得淋漓尽致。

（二）形式趋新，体制精练

谢朓的鼓吹曲辞创作，都是完整的五言结构，虽然何承天所作的

---

① 郭茂倩《乐府诗集》，第43卷，第632页，北京，中华书局，1979。
② 郭茂倩《乐府诗集》，第60卷，第877页，北京，中华书局，1979。
③ 沈德潜《古诗源》，第12卷，第273页，北京，中华书局，1963。
④ 郭茂倩《乐府诗集》，第43卷，第632页，北京，中华书局，1979。

鼓吹曲辞中也出现了完整的五言诗，但是其诗作在平仄、对仗、押韵等方面略显粗糙，不及谢朓诗歌的艺术工稳。不过，谢朓的乐府诗句，虽然符合近体诗创作的“相对”的特点，但并不“粘连”，体现出从古体诗到近体诗发展的一个过程。

另外，谢朓所作《入朝曲》、《送远曲》、《从戎曲》分别开启了唐代都邑诗、送别诗以及边塞诗的写法，如陈子昂《入东阳峡与李明府船前后不相及》中“东岩初解缆，南浦逐离群”，语出谢朓《送远曲》：“北梁辞欢宴，南浦送佳人”；王维《山居秋明》末句“随意春芳歇，王孙自可留”，语出《送远曲》中“王孙尚游衍，蕙草芳萋萋”。

（三）创作新题，扩大功能

谢朓在鼓吹曲辞创作方面，无论是朝廷的制礼作乐还是拟写汉铙歌曲辞，都做出了很多里程碑式的贡献。相较于前朝鼓吹曲，谢朓的《齐随王鼓吹曲》一方面保留了其中雅正的仪式成分；另一方面，在曲题上并没有完全沿袭前朝，有一定的革新意义。《齐随王鼓吹曲》共有 10 题，《元会曲》、《郊祀曲》、《钧天曲》、《入朝曲》、《出藩曲》、《校猎曲》、《从戎曲》、《送远曲》、《登山曲》、《泛水曲》，而前朝廷鼓吹皆沿袭旧题。

谢朓所作鼓吹曲辞中既有典重的仪式场面，也有游览山水的闲适情致。如前文所述《入朝曲》“以山水为都邑诗”，《送远曲》则写送别游览之情。可见，谢朓鼓吹曲辞还在一定程度上表达了个人的情致，不过这些感情是依附在表现歌颂功德、赏赐朝臣功能之上的，并没有独立开来。

上述谢朓鼓吹曲辞创作的特点，在一定程度上可以揭示“竟陵八友”集团创作乐府诗的一些倾向，即在曲调风格方面，歌声清越哀婉，舞蹈曼妙多姿。这个特点在王融的《齐明王歌辞》中以及入梁后诗人的创作中体现得尤为明显。在曲辞特点方面，五言四句、五言八句的新体诗逐渐成为乐府诗创作的主要体式。总之，谢朓的《齐随王鼓吹曲》既保留了雅乐宴飨歌颂的功能，又体现出创制新乐的魄力和信心，这些鼓吹曲辞创作中包蕴着很多信息，还需要我们不断挖掘。

作者简介：白敏，女，1987 年生，山西临汾人，文学硕士。

玉螺一吹椎髻耸　铜鼓千击文身踊
——论白居易对《骠国乐》舞的“闲语”

◇杜兴梅
（潮州，韩山师范学院中文系，521041）

提要：《骠国乐》是唐代骠国的国乐。白居易同题诗翔实地描摹了这一乐舞在唐朝宫廷的演出实况，是后人了解该乐舞极其宝贵的资料。然而，后世的研究者及有关史书却未将其提到应有的高度，反而对诗人观乐后的“闲语”多有“毁”意。本文通过查阅有关《骠国乐》舞的史料与歌赋，追寻该乐舞进入大唐的历史踪迹，并通过白诗中所描摹的骠国乐舞华丽的艺术屏幕透视诗人忧国忧民的进步情怀，探寻诗中“暗测君心闲独语”背后的真情独白。这对于我们了解唐代外来乐舞文化与白氏乐府诗的解读有一定的史料意义与艺术价值。

关键词：白居易；《骠国乐》；意义；价值

《骠国乐》是唐代东南亚乐舞艺术盛开的一朵奇葩，曾一度风靡长安。白居易同题诗翔实地描摹了这一乐舞在唐朝宫廷的演出实况，再现了异域乐舞的别样风情，是后人了解该乐舞极其宝贵的资料。然而，后世的研究者与有关史书却未将其提到应有的高度，反而对诗人借助击壤老农父“暗测君心闲独语”的观感多有“毁”[①]意。或诟病其“批评”太过，或以为其“没有亲见过骠国献乐”，诗中所写“是很不可靠的，难以为凭的”等等。[②]本文拟透过历史的尘封，追寻《骠国乐》进入大唐的踪迹，还原白诗本真的意蕴风采，探寻“闲语”背后的真情独白。

---

① 袁行霈《中国文学史》，第2卷，第348页，北京，高等教育出版社，1999。

② 秦序《骠国献乐与白居易〈骠国乐〉诗》，第51—54页，《音乐研究》，1989年第4期。

一、《骠国乐》进入大唐的背景

“万国来朝”彰显出唐代的辉煌。这首先得力于统治者的豁达胸襟与开放国策。据《资治通鉴》卷198记载，唐太宗曾说：“自古皆贵中华，贱夷、狄，朕独爱之如一。故其种落皆依朕如父母。”①他还在《赐薛延陀玺书》中说：“所有部落，爱之如子，与我百姓不异。”②这种恢弘的气度对加强境内外的乐舞文化交流与融合起到了积极的推动作用。

在唐王朝丰富的乐舞遗产中，除了继承前代的乐舞之外，还博采西域及周边邻国乐舞文化的精华。因此可以说，唐代宫廷的乐舞艺术大都是华夷融合的产物。在某种情形之下，乐舞艺术的交流甚至可以演变为一种国际乐舞外交，《骠国乐》即是。但是，要解读此乐舞在唐外交史上的背景与内幕，必须首先了解先其入唐的《南诏奉圣乐》。

南诏，即如今的云南地区。唐代初年，云南有70个部落，后经相互兼并，至开元年间仅剩下6个较大的部落，史称“六诏”。蒙舍诏位居最南，称为南诏。“诏”即“王”之意。 在唐的大力支持下，蒙舍诏消灭了其余各诏建立了统一的滇西地方政权——南诏。南诏曾经是唐代西南丝绸路上的一个重要驿站，也是唐王朝与西南地区各少数民族王国及东南亚诸国经济文化交流的唯一通道。唐玄奘在其《大唐西域记》中就曾提到。后来，由于多边经济利益与民族矛盾的双重纠葛，唐王朝与南诏的关系也出现了“和→战→和”的政治格局。

在开元年间，唐与南诏还维系着友好的邦交关系。738年，唐玄宗曾封南诏王皮逻阁（697—748）为云南王，赠送南诏胡部及龟兹音乐两部。到贞元十年，南诏王异牟寻宫中还生活着龟兹乐老笛工及歌伎2人，并为唐史袁滋一行做过表演。据樊绰《蛮书》记载：“伎乐中有老人吹笛，妇人唱歌，各年近七十余。牟寻指之曰：先人归蕃来国，开元皇帝赐胡部及龟兹音乐各两部，今死之零落尽，只余此二人。”③

随着南诏实力的不断发展，与唐渐生嫌隙。至天宝年间，南诏与唐连续爆发了两次大战，史称“天宝之战”，给唐王朝带来了极大的灾

---

① 司马光《资治通鉴》，第232卷，第6247页，北京，中华书局点校本，1956。

② 董诰《全唐文》，第10卷，第28页，北京，中华书局，1983。

③ 樊绰撰，向达校注《蛮书校注》，第10卷，第252页，北京，中华书局，1962。

难。加上后来的“安史之乱”，大唐由盛转衰。“天宝之战”后，南诏又投靠了北边的劲敌吐蕃，并与其联盟对抗唐王朝。直到异牟寻继位，感叹“吐蕃每入寇，常以云南为前锋，赋敛重数，又夺其险要立城堡，岁征兵助防，云南苦之”。[①]由于南诏不堪吐蕃赋役，异牟寻萌生了“复为唐臣”之念。

唐朝的剑南西川节度使韦皋看到了这一大好时机，连年致书南诏，劝其回归朝廷。并上书德宗曰：“宜因云南及八国生羌有归化之心招纳之，以离吐蕃之党，分其势。”[②] 唐贞元十年（794年）德宗派袁滋为册南诏御使，赴云南册封异牟寻为南诏王，颁发“贞元册南诏印”。白居易在《蛮子朝——刺将骄而相备位也》中详细记录了这一历史事件：

> 蛮子朝，泛皮船兮渡绳桥，来自巂州道路遥。入界先经蜀川过，蜀将收功先表贺。臣闻云南六诏蛮，东连牂牁西连蕃。六诏星居初琐碎，合为一诏渐强大。开元皇帝虽圣神，唯蛮倔强不来宾。鲜于仲通六万卒，征蛮一阵全军没。至今西洱河岸边，箭孔刀痕满枯骨。谁知今日慕华风，不劳一人蛮自通。诚由陛下休明德，亦赖微臣诱谕功。德宗省表知如此，笑令中使迎蛮子。蛮子导从者谁何，摩挲俗羽双隈伽。清平官持赤藤杖，大将军系金呿嵯。异牟寻男寻阁劝，特敕召对延英殿。上心贵在怀远蛮，引临玉座近天颜。冕旒不垂亲劳倈。赐衣赐食移时对。移时对，不可得，大臣相看有羡色。可怜宰相拖紫佩金章，朝日唯闻对一刻。[③]

随着唐、诏关系的改善，794年南诏与吐蕃绝交。799年末南诏派遣了一个庞大的乐舞团向唐朝敬献“夷中歌曲”即《南诏奉圣乐》。《南诏奉圣乐》为字舞大曲，上百名乐工参与演出，乐部繁多，分为龟兹、大鼓、胡、军乐四部。《文献通考》载曰：“用黄钟之均，舞六成，舞伎六十四人，赞引二人，序曲二十八叠，执羽而舞‘南诏奉圣乐’字，曲将终，

① ② 司马光《资治通鉴》，第232卷，第7480页，北京，中华书局点校本，1956。

③ 白居易著，朱金成笺校《白居易集笺校》，第190页，上海，上海古籍出版社，1988。

雷鼓作于四隅，舞者皆拜，金声作而起，执羽稽首，以象朝觐。每拜跪，节以钲鼓。"[①]德宗于麟德殿观赏了这一歌舞，甚为高兴，命太常工人学习。"自是，庭宴则立奏，宫中则坐奏。"[②]充分显示出唐朝对于南诏归附的期盼。

《骠国乐》是在《南诏奉圣乐》的影响下进入大唐的，被誉为唐王朝史上的第二次外交乐舞。《骠国乐》即是骠国的国乐。骠国是缅甸较大的古国之一。根据缅甸古史记载，骠族公元前就在缅甸中部建立了卑国，至9世纪消亡，前后约700年左右。该国在《西南异方志》、《南中八郡志》、《广志》等魏晋时期的史书中略有记载。《新唐书·骠国传》说它"东陆真腊，西接东天竺，西南堕和罗，南属海，北南诏。地长三千里，广五千里"。[③]骠国人"明天文，喜佛法。有百寺，……琉璃为甓，错以金银丹彩，紫矿涂地"。[④]但是，骠国曾经依附于北部新崛起的强大邻国南诏，或者说骠国曾是南诏的附属国。故《新唐书》说："南诏以兵疆地接，常羁制之。"[⑤]所以，早在《南诏奉圣乐》敬献唐王朝之前，《骠国乐》就已在南诏广为流传。南诏每遇盛大宴会，亦演奏《骠国乐》。

骠国王雍羌是在"闻南诏归唐"之后，也有了"内附心"，于是通过南诏向唐王朝纳贡称臣，并把《骠国乐》作为独立的乐舞敬献给唐王朝，唐德宗对骠国王雍羌献乐赞赏有加，赐封其为"检校太常卿"，授带乐团的舒难陀太仆卿，随行的两位大臣也授了官职。以此宣扬朝廷异族来附的声威。

《南诏奉圣乐》与《骠国乐》的先后进奉，在古代各民族乐舞文化交流史上具有里程碑的意义，被朝廷纳入盛唐十四部国乐，成为燕乐的主要表演节目，极大地丰富了中国乐舞的内容与形式。因此，在中国古代的乐舞史和中缅文化交流史上，都是值得我们进一步挖掘和整理的艺术瑰宝。

---

①②马端临《文献通考》，第148卷，第1295页，北京，中华书局，1986。

③欧阳修、宋祁《新唐书·南蛮传下》，第222卷，第6307页，北京，中华书局，1975。

④⑤同上，第6308页。

二、有关《骠国乐》舞的史料与歌赋

《骠国乐》入唐被载入多种史册，后世传为佳话。如《旧唐书》中的《德宗本纪》、《顺宗本纪》、《音乐志》、《骠国传》，《新唐书》中的《礼乐志》、《骠国传》（《南蛮传》），以及王溥的《唐会要》、刘恂的《岭表录异》皆有描述。除了史官记载，还有一些朝廷文官在观看了《骠国乐》之后有感而发的歌赋。所有这些都是我们寻觅《骠国乐》芳容的珍贵参照。

据史书记载，骠国乐团“至成都，韦皋复谱次其声。以其舞容、乐器异常，乃图画以献”。[①]可见，该乐舞进入唐朝地界后曾在成都做过短暂表演，令在成都的剑南西川节度使韦皋大为震撼。因感于其“舞容、乐器异常”，就命乐工谱其乐声，图其舞姿舞容，献之于朝廷，以便在骠国乐舞到达长安前让皇帝先睹为快。《新唐书·骠国传》还对《骠国乐》的乐器、乐曲、乐工人数及服饰都做了详尽的实录，为我们研究《骠国乐》提供了可贵的资料。如：

> 工器二十有二，其音八：金、贝、丝、竹、匏、革、牙、角……凡曲名十有二：一曰《佛印》，骠云《没驮弥》，国人及天竺歌以事王也。二曰《赞娑罗花》，骠云《咙莽第》，国人以花为衣服，能净其身也。三曰《白鸽》，骠云《答都》，美其飞止遂情也。四曰《白鹤游》，骠云《苏谩底哩》，谓翔则摩空，行则徐步也。五曰《斗羊胜》，骠云《来乃》。昔有人见二羊斗海岸，强者则见，弱者入山，时人谓之‘来乃’。来乃者，胜势也。六曰《龙首独琴》，骠云《弥思弥》，此一弦而五音备，象王一德以畜万邦也。七曰《禅定》，骠云《掣览诗》，谓离俗寂静也。七曲唱舞，皆律应黄钟商。八曰《甘蔗王》，骠云《遏思略》，谓佛教民如蔗之甘，皆悦其味也。九曰《孔雀王》，骠云《桃台》，谓毛采光华也。十曰《野鹅》，骠云……谓飞止必双，徒侣毕会也。十一曰《宴乐》，骠云《咙总纲摩》，谓时康宴会嘉也。十二曰《涤烦》，亦曰《笙舞》，骠云《扈那》，谓时涤烦暋，以此适情也。五曲律

① 欧阳修、宋祁《新唐书·南蛮传下》，第222卷，第6312页，北京，中华书局，1975。

应黄钟两均：一黄钟商伊越调，一林钟商小植调。乐工皆昆仑衣，绛氎毛朝霞为蔽膝，谓之裓褊。两肩加朝霞，络腋。足臂有金宝镮钏。冠金冠，左右珥珰，绦贯花鬘，珥双簪，散以毳。初奏乐，有赞者一人先导乐意，其舞容随曲。用人或二、或六、或四、或八、至十，皆珠冒，拜首稽首以终节。其乐五译而至，德宗授舒难陀太仆卿，遣还。开州刺史唐次述骠国献乐颂以献。大和六年，南诏掠其民三千，徙之柘东。①

由上可知，《骠国乐》是集声乐、器乐和舞蹈于一体的大型国乐。阵容庞大，服饰华丽，乐器多达22种。在其12首乐曲之中，前7首是有歌有舞的乐舞作品，后5首则是器乐作品。乐工“皆昆仑，衣绛氎，朝霞为蔽膝。”昆仑是由猛族建立的国家，骠国乐曾受到猛族文化的影响。“两肩加朝霞”舞衣，“足臂有金宝镮钏。冠金冠，左右珥珰，绦贯花鬘，珥双簪，散以毳”。②表演时1人先领舞，舞时人数由2到10不等。从“舞容随曲”的表演中，可见其和谐快速的音乐节奏。

骠国乐团进帝都，长安城曾一度沉浸在异国情调的狂欢里。文人也即兴捕捉这千载难逢的绝佳时机，纷纷赋诗描绘。如：

骠之乐器头象驼，音声不合十二和。促舞跳趫筋节硬，繁辞变乱名字讹。千弹万唱皆咽咽，左旋右转空傞傞。俯地呼天终不会，曲成调变当如何。德宗深意在柔远，笙镛不御停娇娥。史馆书为朝贡传，太常编入鞮靺科。古时陶尧作天子，逊遁亲听康衢歌。又遣遒人持木铎，遍采讴谣天下过。万人有意皆洞达，四岳不敢施烦苛。尽令区中击壤块，燕及海外覃恩波。秦霸周衰古官废，下堙上塞王道颇。共矜异俗同声教，不念齐民方荐瘥。传称鱼鳖亦咸若，苟能效此诚足多。借如牛马未蒙泽，岂在抱瓮滋鼋鼍。教化从来有源委，必将泳海先泳河。是非倒置自古有，骠兮骠兮谁尔诃。

——元稹《和李校书新题乐府·骠国乐》③

① 欧阳修、宋祁《新唐书·南蛮传下》，第222卷，第6312—6314页，北京，中华书局，1975。

② 同上，第6314页。

③ 元稹著，冀勤点校《元稹集》，第24卷，第285—286页，北京，中华书局，1982。

异音来骠国，初被奉常人。才可宫商辨，殊惊节奏新。转规回绣面，曲折度文身。舒散随鸾吹，喧呼杂鸟春。襟衽怀旧识，丝竹变恒陈。何事留中夏，长令表化淳。

——胡直钧《太常观阅骠国新乐》①

观其恭肃庄虔，动必中礼。吹蠡击鼓，式舞且歌。缨络四垂，珠玑粲发。既贵而丽，烂然可观。自汉以还，有德所感，文字或至，声乐未闻。聆其声也，幽若竽籁，静如景风。曲度回薄，将远而近，浮轶双阙，徘徊九域。条畅遐邃，若翱若止。精烈辗转，参差无穷。时因回飙，拥在高阁。此至和之音也。其舞节周章宛翳，顺序卑述。若威凤族举，丹鹤群翔，环合聚散，将轩如止。促度应节，屈伸若飞，风生幡幢，气逸竽箭。俯偻擎跪，前后有声，周流万变，肃然而卒。长袂侈袖，拂面约身。

骠国之人，来自绝垠。远贡异乐，作愉圣君。明珠璘彬，彩旄缤纷。

婆娑槃跚，缭绕逡巡。南康异习，贡于内庭。的的轩轩，有仪有声。

书于绸缃，画以丹青。助祭执贽，罗于庙庭。南康之镇，开扃洞关。

忠贤群后，勋加百蛮。惟昔之盛，音声亹亹。巴渝杂戏，高祖勃起。

白狼之至，汉明致理。献诗作歌，第彼功美。岂若骠国，来循万里。

进贡其音，感爱其子。详其曲度，潜应箫韶。感我康时，盛我清朝。

赴水汤汤，入林萧萧。铿锵八音，蓊郁繁条。穷地尽理，掩古越今。

载和耳目，旁感飞沉。上调薰风，合以虞琴。诗颂奏御，王泽惟深。

——唐次《骠国献乐颂》②

---

① 彭定求等《全唐诗》，第464卷，第5276页，北京，中华书局，1960。

② 陶宗仪《说郛》，第100卷，上海，上海古籍出版社《说郛三种》据明刻《说郛》120卷本影印，第4589—4590页，1988。

元氏的《骠国乐》诗开头8句，直接表达对异域乐舞风格的审美观。“从舞跳趫筋节硬，繁词变乱名字讹。千弹万唱皆咽咽，左旋右转空傞傞”等诗句来看，元稹眼中的骠国乐舞跳筋节僵硬，唱词繁杂凌乱不易理解，音乐曲调声呜咽，旋转动作少妩媚。由于“德宗深意在柔远”，使得“太常编入鞮靺科”。虽然《骠国乐》舞已经进入了宫廷音乐的范畴，但元稹还是提出，莫要“异俗同声教，不念齐民方荐瘥”。并用“古时陶尧作天子，逊遁亲听康衢歌。又遣遒人持木铎，遍采讴谣天下过”的历史明君作比照，严正表达“教化从来有源委，必将泳海先泳河”。若一味“意在柔远”，即是“是非倒置”舍近求远。如此，骠乐不要也罢。元诗讽谏之意溢于言表。

胡氏的《太常观阅骠国新乐》，开头即用“异音来骠国，初被奉常人”指出新乐的来源。再用“转规回绣面，曲折度文身。舒散随鸾吹，喧呼杂鸟春。襟衽怀旧识，丝竹变恒陈”直观地描述骠乐的新奇，末尾用“何事留中夏，长令表化淳”突出其文化意义。其中的“殊惊”二字凸显了骠国新乐给观者带来的强烈震撼。

唐氏的《骠国献乐颂》是一篇真正的歌功颂德之作。分为序言和诗颂两部分，从骠王送子到献乐结束都给予了详尽的描写。序言开头即言骠国乐舞的表演合乎礼度，在描述其“式舞且歌”的表演时，依次用“缨络四垂，珠玑粲发。既贵而丽，烂然可观”；“聆其声也，幽若竽籁，静如景风”；“精烈辗转，参差无穷。时因回飙，拥在高阁”；“若威凤族举，丹鹤群翔……促度应节，屈伸若飞”等词语对骠国乐舞极尽赞美。唐次笔下的《骠国乐》，无论是乐舞还是乐歌的特色都与元稹迥异。同一乐舞，为什么会有截然不同的观感呢？有人分析说，这是唐次久居西南边陲，对边情异域和少数民族文化审美习俗较为熟悉，“以致在初面骠国乐时，较少产生元稹那样强烈的审美趣味反差”。[1]此说不无道理。

根据上述史料及文人歌赋所记，可知《骠国乐》无论内容还是舞姿，无论服饰还是乐器都呈现出别样情调。由于作者欣赏标准与欣赏情趣的差异，对《骠国乐》的认知或赞誉、或惊奇、或不屑、或针砭都在情理之中，这充分体现出唐人审美趣味的开放性及多元文化意识。

---

① 杨民康《唐代进入长安的缅甸佛教乐舞〈骠国乐〉：乐文篇》，第9页，《交响》，2009年第3期。

三、白居易歌诗中的《骠国乐》

元稹、胡直钧与唐次三人的诗作都以各自独到的特色而标榜后世，成为乐舞史上的重要诗篇。相比而言，白居易的《骠国乐》诗则更是其中的翘楚之作。保山坝东大庙大殿壁上曾绘有《骠国乐》演奏图，雕刻的正是白居易的《骠国乐》诗。诗云：

> 骠国乐，骠国乐，出自大海西南角。雍羌之子舒难陀，来献南音奉正朔。德宗立仗御紫庭，黈纩不塞为尔听。玉螺一吹椎髻耸，铜鼓千击文身踊。珠缨炫转星宿摇，花鬘斗擞龙蛇动。曲终王子启圣人，臣父愿为唐外臣。左右欢呼何翕习，皆尊德广之所及。须臾百辟诣阁门，俯伏拜表贺至尊。伏见骠人献新乐，请书国史传子孙。时有击壤老农父，暗测君心闲独语。闻君政化甚圣明，欲感人心致太平。感人在近不在远，太平由实非由声。观身理国国可济，君如心兮民如体。体生疾苦心惨凄，民得和平君恺悌。贞元之民若未安，骠乐虽闻君不欢。贞元之民苟无病，骠乐不来君亦圣。骠乐骠乐徒喧喧，不如闻此刍荛言！[①]

诗分为前后两部分。开头至“请书国史传子孙”为前半部分，主要描述骠国乐舞。首先介绍了此乐舞是由骠国太子舒难陀来唐朝所献。“德宗立仗御紫庭”看他们表演。只见梳着锥形发髻的乐伎吹起白色的螺号，纹身的舞伎随着铜鼓声开始起舞。发光的珍珠缨珞闪着光亮转动，像天上明亮的众星旋转摇曳，身上装饰的花鬘抖动如龙蛇飞舞。“曲终王子启圣人，臣父愿为唐外臣。”于是德宗龙心大悦，朝中官员“俯伏拜表贺至尊”，共同赞誉德宗皇帝的恩德广大。后半部分借击壤老农之口“暗测君心独闲语”，以此表述诗人对政化与乐舞关系的看法。强调“感人在近不在远，太平由实非由声”的治国理念。

白居易在诗中依次介绍《骠国乐》的由来、演出现状，描绘此乐舞的伴奏乐器“玉螺”与“铜鼓”，以及珠缨与花鬘等表演装饰，并捕捉了舞蹈的“髻耸”、“身踊”等旋转与抖动的舞姿特点。可见此乐有着南亚舞蹈极强的律动及美感。诗中的“椎髻”、“文身”、“珠缨”、“花

① 白居易著，朱金城笺校《白居易集笺校》，第3卷，第194页，上海，上海古籍出版社，1988。

鬘”与史料记载基本符合。白诗不仅完整地保存了《骠国乐》的全貌，还弥补了唐史的部分不足，澄清了有关此乐舞的历史分歧：

1．最早记录了骠国乐团率领者舒难陀的真实身份

关于骠国乐团的率领者舒难陀的真实身份，史籍记载不一：一说是王子，另一说是王弟。如：

《旧唐书》卷179：

> 贞元中，其王（雍羌）闻南诏异牟寻归附，心慕之。十八年，乃遣其弟悉利移因南诏重译来朝，又献其国乐凡十曲，与乐工三十五人俱。[①]

《新唐书》卷222：

> 贞元十七年（801年），骠国王雍羌遣弟悉利移城主舒难陀，献其国乐，至成都，韦皋复谱次其声，又图其舞容、乐器以进。……工器二十有二。[②]

《唐会要》卷100：

> 贞元十八年春正月，南诏遣使来朝。骠国王始遣其弟悉利移来朝。……今闻南诏异牟寻归附，心慕之，乃因南诏重译遣子朝贡。[③]

骠国乐团的率领者，新旧唐书均说是骠国王雍羌其“弟”，而《唐会要》则前说“弟”后说“子”。舒难陀究竟是御弟还是王子？“弟”之后的“悉利移”是人名还是地名？据有人考证，“悉利移是骠国最重要的边境城市之一”。[④]由于《旧唐书》与《唐会要》误作人名，于是遗漏了“城主舒

---

① 刘昫《旧唐书》，第197卷，第5286页，北京，中华书局点校本，1975。

② 欧阳修、宋祁《新唐书》，第222卷，第6312页，北京，中华书局点校本，1975。

③ 王溥《唐会要》，第100卷，第2132页，上海，上海古籍出版社点校本，1991。

④ 许序雅、李晓亮《唐代骠国献乐考》，第119页，《云南社会科学》，2004年第5期。

难陀”五字，这就直接导致了后人对“悉利移”的误读。如冯文慈先生在《中外音乐交流史》中说：“贞元十七年，骠国王雍羌派弟弟悉利移和城主舒难陀率领其国乐乐人先到成都见韦皋。”[①]冯先生将悉利移和舒难陀误为两人，显然是受了上述史料的影响。

白居易《骠国乐》中的“雍羌之子舒难陀，来献南音奉正朔”；“曲终王子启圣人，臣父愿为唐外臣”等诗句，明白地告诉后人，舒难陀乃骠国王雍羌之子。同时，白居易在为德宗起草的《与骠国王雍羌书》中又有“又令爱子，远赴阙庭，万里纳忠，一心禀命”，以及“国王之子舒难陀”的记载。缅甸历史学家吴耶生也认为：舒难陀是骠国王子。[②]可见，白居易诗最早记载了骠国乐团率领者舒难陀的真实身份。陈寅恪也肯定说：“骠国乐舞，白氏之‘雍羌之子舒难陀’是可信的。”[③]

2．明确了骠国乐舞进献的具体时间

《骠国乐》的进献时间史书记载也相互矛盾。《新唐书》说是“贞元十七年”，而《旧唐书》、《唐会要》均说是贞元“十八年”。根据实际情况分析，乐团离境或到达成都的时间应在“贞元十七年”（801 年）下半年，白居易《骠国乐》诗前小序明确记载“贞元十七年来献之”。开州刺史唐次《骠国献乐颂》及元稹诗也都将骠人献乐的时间定于贞元十七年。可见，《骠国乐》是在唐德宗贞元十七年正式入境。而《旧唐书》与《唐会要》说的“十八年”或“十八年春正月”或许是到达长安的时间。这与古时交通不便，路途遥远有关。

3．补充了骠国进献乐器的数量

关于骠国乐器的数量，《新唐书》载其“工器二十有二，其音八：金、贝、丝、竹、匏、革、牙、角。金二、贝一、丝七、竹二、匏二、革二、牙一、角二”。前面说乐器为 22 种，但后面叙述的乐器却只有 19 种。白居易《骠国乐》诗中“玉螺一吹椎髻耸，铜鼓一击文身踊。

---

① 冯文慈主编《中外音乐交流史》，第 124 页，长沙，湖南教育出版社，1998。

② [缅] 吴耶生《公元 802 年骠国使团访华考》，《中外关系史译丛》，第 1 辑，第 55—56 页，上海，上海译文出版社，1984。

③ 刘隆凯整理，《陈寅恪“元白诗证史”讲习侧记》，第 134 页，武汉，湖北教育出版社，2005。

珠缨炫转星宿摇，花鬘斗擞龙蛇动”的描述，直接印证了《骠国乐》的乐器中还有玉螺与铜鼓。唐刘恂《岭表录异》卷上也曰：“贞元中，骠国进乐，有玉螺铜鼓。即知南蛮酋首之家，皆有此鼓也。”元稹《骠国乐》诗“骠之乐器头象驼”，“头象驼”大概说的就是玉螺了。

白居易《骠国乐》有“铜鼓”之说曾引起后人的争议。如日本学者林谦三曾在《东亚乐器考》中说：“‘骠国进乐有铜鼓说’，乃萌生于白氏乐府《骠国乐》，由于《岭表录异》的（承袭）而成定说，而为宋人陈旸所盲从。”[①]至今仍有很多学者一直沿用白氏之说，近年来并取得了共识。如有人考证，“‘铜鼓’乃是‘大缅莽’（大铓锣）之谓”，并引用陈旸《乐书》进一步诠释说：“缅莽者，即以为大铜鼓之号。”[②]由此可以看出，白氏诗中之言为实。这就为我们研究唐代乐器的形制、发展、流传和中外交融提供了可贵的资料。至今，骠国乐中的舞蹈及部分乐器仍以不同的变异形制流传在我国西南各少数民族之中。

四、老农父“暗测君心闲独语”的意义

骠国献乐是唐王朝与西南民族政治文化史上的一次盛大壮举，影响可谓深远。不仅骠国取得了与唐直接交流的机会，而且唐王朝也赢得了西南边陲与吐蕃斗争的主动权，在最大程度上孤立了吐蕃。白居易自然十分清楚这其中的重大意义。所以，诗中说“曲终王子启圣人，臣父愿为唐外臣。……伏见骠人献新乐，请书国史传子孙”。但是，白居易为什么在观赏了这一乐舞之后，要以击壤老农夫之口“暗测君心闲独语”呢？联系诗歌下文可知，老农夫的“闲独语”并非闲话，而是承载着诗人内心无法名言的真情独白。

1．彰显了诗人“观身理国国可济”的忧国忧民之心

以骠国王子为首的骠国乐团浩浩荡荡，长途跋涉，历经坎坷来到长安献其国乐，究其真正动机，除了仰慕大唐的强国盛威，表示“愿为唐外臣”、做唐朝的子民意愿之外，确有迫于南诏的军事威胁，感于国

---

① 林谦三著，钱稻孙译《东亚乐器考》，第78页，北京，音乐出版社，1996。

② 杨民康《唐代进入长安的缅甸佛教乐舞〈骠国乐〉：乐器篇》，第20页，《交响》，2010年第3期。

家的生存危机，而以乐舞外交希冀向大唐祈求庇佑之意。这才是骠国献乐想获取的最大筹码。因此，这献乐背后的政治纾难就远大于乐舞交流的文化因素了。那么，番邦来朝俯首称臣，以唐朝当时的实力能否庇护友邦，或在庇护友邦的同时能够做到“观身理国”确保自身安全呢？这是朝廷必须认真思考的问题，也是白居易思虑尤深的问题。

“以夷制夷”是传统国策。当时的唐朝、骠国、南诏与吐蕃之间是一个非常复杂的多边关系。吐蕃是唐西北边境的劲敌，南诏长时期在吐蕃与唐之间摇摆，偏远的骠国又受制于南诏。唐朝与南诏及骠国交往的一个重要原因，就是“以离吐蕃之党，分其势”。[①]《新唐书·礼乐志》12云：“贞元中，南诏异牟寻遣使诣剑南西川节度使韦皋，言欲献夷中歌曲，且令骠国进乐。”可见，骠国献乐是因南诏有“令”，否则即使有向唐献乐的意愿又怎能顺利到达长安？反过来也一样，唐朝即便有心庇护遥远的骠国，中间毕竟还隔着强大的南诏。亲近骠国就必然疏离南诏。这样做的结果不仅会毁掉大唐与南诏刚刚修复好的外交关系，还有可能导致南诏与西北的吐蕃再次联盟，而陷唐于危险境地。历史上唐朝与南诏的两次天宝之战给西南各族人民带来的巨大灾难与痛苦，白居易在《新丰折臂翁》中曾以一位88岁的老翁之口予以追述。以大唐天宝时的实力尚且无法与南诏抗衡，何况今日？此时唐朝国内早已是政令暴急，宦官专权，藩镇割据，整个政府动荡不安。经济陷入萧条，不少贪官污吏趁势而起，鱼肉乡民百姓，苛捐杂税繁重，人民生活困顿苦难。韩愈因奏请缓税一年而被贬。中原多事，难以顾及边庭，何况外域？“观身理国国可济”，否则不仅外援无功，还会祸国殃民。从诗歌副题“欲王化之先迩后远也”，及诗中连用“太平”、“太平”、“和平”等词语来看，足见白氏忧国忧民之心切。

后来的历史很快证明，唐朝根本无力庇护骠国。就在骠国向唐朝献乐仅30年后，于832年（唐大和六年）南诏就攻破了骠国的都城，骠人逃往浦甘，渐同化于缅人，所以今有“缅人之前身”之说。[②]骠人的记载从此便从汉文史籍中消失。白居易当时是否早已洞悉了这个结局，才借老农之口“暗测君心”，表达“观身理国国可济”的强烈愿望？这也许只有白居易自己最清楚了。

---

① 司马光《资治通鉴》，第232卷，第7480页，北京，中华书局，1982。

② [英] 戈·埃·哈威著，姚梓良译《缅甸史》，第24页，北京，商务印书馆，1973。

2．突出了“太平由实非由声”的务实思想

白居易认为，当时朝廷内的焦点问题，在于大唐外交政策与内政现实的矛盾冲突。即“怀柔远人”与“感人在近不在远”的问题。邻国来献乐舞虽然值得庆贺，但比起国内老百姓的生计与和平，外来乐舞不是最重要的。所以，白居易认为“感人在近”为先，百姓安乐居首。朝廷若舍近求远，不仅使南诏背离，还会失去国内民心。因此，朝廷应体恤民情，关心民生，让百姓生计无忧，才是固本强国之道。于是假托老农夫“暗测君心”，提出“感人在近不在远，太平由实非由声”的问题。当权者须“以天下之心为心，以百姓之欲为欲”，“君如心兮民如体。体生疾苦心惨凄，民得和平君恺悌”。朝廷“体生疾苦”，国内“民得和平”，才能使近者悦、远者徕。“贞元之民若未安，骠乐虽闻君不欢。贞元之民苟无病，骠乐不来君亦圣。”诗中用“心”与“体”喻君民关系，表达了诗人一贯爱民的进步思想。

陈寅恪在《元白诗证史》中曾说，骠国乐舞，白氏之意在“欲王化之先迩后远也”。[①]与元稹诗提出的“必将泳海先泳河”的教化理念相一致。白居易在《新乐府·自序》中曾说，他的乐府诗“其事核而实，使采之者传言也”。由此可见，诗题虽为“骠国乐”，但其“醉翁之意不在酒”。诗人以骠国乐为出发点，对内政外交进行讽喻，针砭时局，“裨补时阙”。[②]诗中“老农父”的一番“闲独语”，对朝廷可谓推心置腹，体恤民情的炙热话语，在今天看来也是至理名言，治国良策。而其中的“太平由实非由声”也只是相对于骠国乐而言，并非否定音乐的重要；“骠乐不来”也不是不要骠乐，而是“贞元之民苟无病”时“君亦圣”的一种假设。纵观全诗，诗人既没有排斥骠国乐的意思，更没有对其艺术本身提出任何“批评”，只不过是“借题发挥”，希望君主关心“贞元之民”的“疾苦”与“和平”罢了。

3．表现诗人的信仰或兴趣

白居易对骠国乐虽然没有“批评”之意，却也没有表示喜爱之情。这其中的另一原委当与其信仰或兴趣有关。骠国与天竺国毗邻，天竺即

---

① 刘隆凯《陈寅恪“元白诗证史”讲习侧记》，第134页，武汉，湖北教育出版社，2005。

② 朱金城《白居易集笺校》，第45卷，第2792页，上海，上海古籍出版社，1988。

今之印度。印度是佛教的发源地。骠国受其影响，国内普遍信仰佛祖，国家管理体制也是政教合一。《蛮书》卷10载："若有两相诉讼者"，国王乃"令焚香向大像，思惟其非"。"有灾疫及不安稳之事"发生时，国王乃"焚香对大像，悔过自责"。[①]在法制与佛教相结合的骠国，乐舞成了宣传佛教的工具。骠国所献的十二乐曲，可以说是12个佛教歌舞剧，其乐名已透射出缕缕佛光，如《佛印》、《禅定》、《甘蔗王》等。"甘蔗王，骠云遏思略，谓佛教民如甘蔗之甘，皆悦其味也。"[②]所以有人说，"其国与天竺相近，故多演释氏之词。每为曲，皆齐声唱，各以两手十指齐开齐敛，为赴节之状，一低一昂，未尝不相对，其类中国《柘枝》舞也"。[③]"多演释氏之词"，即歌唱佛教始祖释迦牟尼的功德。由此断定，远道而来的《骠国乐》其主要内容是用来演唱佛经，宣传佛教教义的。胡震亨《唐音癸签》曰："骠国尝贡其国乐，其乐人冠金冠……故当时或以为女蛮，且其曲多佛曲。"[④]

唐代的文人们大多喜道而不喜佛，白居易尤其喜欢道教法曲。外来的佛教舞蹈，包括白居易在内的史官与文人看不懂也听不懂，所以都不大关注乐舞的内容，只把它当作一般的观赏性乐舞。若与本土的许多精美乐舞相比，陌生的骠国乐给人的感觉如元稹诗所说"千弹万唱皆咽咽，左旋右转空傞傞"。尽管韦皋早已提前将此乐舞以"图画"的形式，向德宗做了最为直观而又具体形象的艺术描摹，但是，骠国乐最终也没有得到朝廷应有的重视与推介。如果说，德宗看后只是"授舒难陀太仆卿，遣还"(《新唐书·骠国传》)，稍显冷漠的话，而《新唐书·礼乐志》中"大抵皆夷狄之器，其声曲不隶于有司，故无足采云"的轻描淡写就有些贬损之意了。因此，骠国乐在唐代不仅没有产生太大的影响，而且很快便消失得无影无踪。

骠国的历史足迹早已远去，但具有佛教色彩的骠国乐却在中国的史书与诗文中流传下来。有人说，"白居易没有看见过骠国献乐"，也"始终未能观看骠国乐的实际表演"，所以他的诗是"很不可靠的，难以

---

① 樊绰撰，向达校注《蛮书校注》，第10卷，第233页，北京，中华书局，1962。

② 欧阳修、宋祁《新唐书·南蛮下》，第222卷下，第6314页，北京，中华书局，1975。

③ 赵鸿昌《南诏编年史》，第153页，昆明，云南人民出版社，1994。

④ 胡震亨《唐音癸签》第13卷，第141页，上海，上海古籍出版社，1981。

为凭的”。[①]平心而论，白居易是否亲自观看过骠国乐并不重要，重要的是他写作此诗的意义与价值，是他对骠国所献乐舞史料记载与描述的真实性，是他透过该乐舞华丽的艺术屏幕所看到的唐德宗时代的历史风貌与诗人忧国忧民的进步思想。

知人论世是研究者的必须，在史籍中寻觅历史的真相也属常见，但有谁去考问过记载历史的人是否亲自目睹过历史的真相，并由此怀疑他们记载的史书典籍缺失了作者观感的真实性？同理，我们又有什么理由怀疑记录了骠国乐舞的诗人？即便是白居易没有亲自看过该乐舞的表演，但他毕竟还是一个有资格“暗测君心闲独语”的诗人，而且诗中所述并非与史实相悖。所议皆以国事为重，以民为本；特别是在认真权衡了国家的“太平”与骠国乐之后而提出的“太平由实非由声”，在今天看来也是治国良策。“不可靠”之弊何在？奈何其“难以为凭”呢？

作者简介：杜兴梅，女，1950年生，河南郑州人，韩山师范学院中文系教授，主要研究方向为古代音乐文学。

---

① 秦序《骠国献乐与白居易〈骠国乐〉诗》，第51－54页，《音乐研究》，1989年第4期。

MAIN CONTENTS

《乐府学》稿约

本书是由教育部高校人文社会科学重点研究基地首都师范大学中国诗歌研究中心主办的专门收录有关乐府学研究文章的学术丛书，暂拟每年出版一辑，以后视情况增加，诚邀海内外学人赐稿。举凡有关乐府研究的学术文章，不论长短，只要有所发现，有所创新，均欢迎惠赐。本刊有权决定稿件的刊用与否及刊用时间，并有权对稿件做适当处理。来稿视为认可本刊对稿件的使用权利。文稿一经采用，即付稿酬，并赠样书。

相关注意事项有：

1. 请在文章后附作者简介及联系方式；

2. 注释一律采用脚注，格式按本书样式；

3. 请将文稿用 A4 纸打印并附电子版寄给编辑部；

4. 来稿请寄首都师范大学中国诗歌研究中心《乐府学》编辑部，邮编：100089，E-mail：yuefuxue@126.com，电话：(010) 68903017，联系人：吴相洲。